Geſchmakslehre

oder

Wiſſenſchaft des Schönen.

Zum

Selbſtunterrichte für alle nach Bildung Strebenden.

Von

C. J. Braun von Braunthal.

72722-B.

Wien, 1866.

Druck und Verlag von Karl Gerſchek's k. k. Univerſitäts-Buchhandlung.
(Stefansplatz. Zwettelhof.)

Dem

hochwohlgebornen Herrn

Adalbert Ritter von Schmid,

k. k. Ministerialrath p. p.

in Verehrung gewidmet

Erstes Buch.

Aesthetik.

Einleitende Betrachtungen.

I.

Macht des Schönen.

So lange nicht, erwacht, der Sinn für's Schöne
Sein Morgenlicht durch deinen Geist ergossen,
So lang' auch bleibt die Seele dir geschlossen
Für Gutes und für Wahres; der Kamöne

Gebiet umgrenzt nicht Farben nur und Töne;
Was je die Menschheit Herrliches genossen,
Ist ihrem reinen Himmelsborn' entflossen;
Ihn tranken die gepries'nen Erdensöhne.

Durch ihn erstarkten alle die Heroen,
Die Edlen, wahrhaft Großen der Geschichte,
Die segenbringenden, die guten, hohen;

Und die getrunken nicht von diesem Borne,
Und die gewandelt nicht im Schönheitlichte,
Zu Geißeln schuf sie das Geschik im Zorne.

II.

Trias harmonica.

Sagt, kann ein Geiſt, der Schönes denkt, Gedanken
Des Unrechts, da es häßlich, in ſich nähren?
Wird er nicht Liebe gleichem Recht' bewähren,
Ein edler Streiter in der Wahrheit Schranken?

Sagt, kann ein ſchönempfindend' Herz erkranken
An Zweifelſucht? Sagt, müſſen ſich die Zähren,
Die ſchweren Erdenperlen, nicht verklären,
Wenn ſie der Schönheitſonne Strahlen tranken?

Und wer iſt, der darob in Frage bliebe,
Dreieinig ſei das Wahre, Gute, Schöne,
Sobald ſein Herz erglüht in ſchöner Liebe?

Du heil'ges Schöne, ew'ger Mai der Erde,
O daß ſich jeder Sterbliche verſöhne
Mit dem Geſchik durch dich und — ruhig werde!

III.

Natur.

Das Schöne ſpricht zu dir mit tauſend Zungen;
Es lebt um dich in Myriaden kleinen
Und großen Welten, Thieren, Pflanzen, Steinen
Zu Land, zur See, auf Höh'n, in Niederungen:

Wie in der Ceder, himmelangeſchwungen,
Erblickſt du auch im zarten Grashalm' ſeinen
Der Ewigkeit entſproßnen Reiz, den reinen;
Wohin du ſchaueſt, Alles gottdurchdrungen.

Vollendet iſt Natur, ſie iſt vollkommen,
In ihr iſt Alles Schönheit, Wahrheit, Güte;
Der Weltanſchauung Höhe nur erklommen,

Und ihre Herrlichkeit liegt vor dir offen:
O ſie iſt ſchön! ſo tönt's dir im Gemüte,
Selig durchbebt von Glaube, Liebe, Hoffen.

IV.

Kunſt.

Schön wie Natur, von ew'gem Reiz umgeben,
Iſt ihre Schweſter, mit ihr gleich geboren,
Die zaub'riſche Chorführerin der Horen,
Die Kunſt, das zweite Sein in dieſem Leben.

Der Menſchengeiſt, in idealem Streben,
Von ihr zu hoher Meiſterſchaft erkoren,
Was bracht' er nicht zurük, das ſchien verloren,
Was alles hat er nicht der Welt gegeben!

Iſt in das tiefſte Leid das Herz verſunken,
Gekränkt durch Nichterkennen, Hohn und Kummer:
Kaum daß es von dem Born' der Kunſt getrunken,

Gefühlt den Schlag von ihren Schönheitwellen,
Entſchläft der Schmerz; nach kurzem, ſanftem Schlummer
Fühlt ſich die Bruſt in reinſter Wonne ſchwellen.

Erſte Abtheilung.

Das Schöne.

1.

Aeſthetik.

Das Wort Aeſthetik iſt griechiſchen Urſprungs: Aeſthesis bezeichnet Empfindung, Wahrnehmung durch die Sinne; ferner Gefühl, innere Anſchauung.

Aeſthetik iſt die Wiſſenſchaft des Geſchmakes, d. h. die ſiſtematiſche Zuſammenſtellung aller Geſetze, welche man dem geläuterten Gefühle für das Schöne (dem Geſchmake) entnommen hat.

Ein äſthetiſcher Menſch iſt derjenige, welcher den inneren Sinn für das Schöne ausgebildet hat.

Wohnt dem Menſchen ein Sinn für das Schöne inne, ſo iſt dieſer ein natürlicher, angeborner. Dieſem

urſprünglichen (primitiven) Schönheitſinne haben wir jene Urwerke zu danken, denen man Geſetze entnahm (abſtrahirte), nach welchen ſich ſpäter die Kunſt fortbildete und deren ſiſtematiſche Zuſammenſtellung nunmehr die Wiſſenſchaft des Geſchmakes, die Lehre vom Schönen, d. i. die Aeſthetik, ausmacht.

Daß dieſer angeborene Sinn für das Schöne in ſeinen urſprünglichen, völlig freien Aeußerungen Allgemeingiltiges nicht hervorbringen konnte und kann, verſteht ſich von ſelbſt; auch war es nicht das Product des Einzelnen, woraus man das wiſſenſchaftliche Geſetz (Kunſttheorie) folgerte, ſondern es wurde nur das als allgemeingiltig anerkannt, was in den Kunſtſchöpfungen einer und derſelben Gattung bei Mehren übereinſtimmend ſich erwies; da es eben jene überraſchende Gleichheit der Idee und Form in den Werken verſchiedener Künſtler, die nicht in Verbindung ſtanden, nicht im entfernteſten gemeinſchaftlich wirkten, eben dies ihr unbewußtes Zuſammentreffen in Auffaſſung (Idee) und Darſtellung (Form) ihrer Kunſtgebilde iſt, was auf eine innere Nothwendigkeit der Anſchauung, mit anderen Worten, auf das Wirken eines urſprünglichen Sinnes für das Schöne ſchließen machte.

Es beſitzt dieſen Sinn für das Schöne jeder Menſch, wie in jedem auch der Sinn für das Gute,

Wahre und Rechte lebt; nur daß sich derselbe nicht in allen Menschen gleich mächtig, d. i. bildungsfähig äußert und daß selbst bei den empfänglichsten Erziehung hinzutreten muß, wenn die ursprüngliche Empfindung zum Gefühle, das instinctartige Bedürfniß zum Selbstbewußtsein, zur freien Erkenntniß und Wahl werden soll.

Geschmak ist der ausgebildete Sinn für das Schöne, wie Tugend der erzogene Sinn für das Gute, Wahre und Rechte. Die Ausbildung jenes ist die Aufgabe der Aesthetik; die Erziehung dieses geschieht durch Sittenlehre (Moral, Ethik), gegründet auf Religion, Filosofie und Naturrecht.

Die Wissenschaft des Geschmakes zerfällt in die persönliche und angewandte, oder in die subjective und objective, d. i. in Kunst und Kritik.

Der Aesthetiker, welcher selbst Kunstwerke schafft, ist der persönliche, subjective; der, welcher selbst nicht schafft, sondern nur das Geschaffene zu beurtheilen weiß, ist der anwendende, objective; dieser heißt Kritiker, jener Künstler.

II.

Was iſt ſchön?

Wenn in uns ein Sinn für das Schöne thätig iſt, ſo muß dieſes nothwendig exiſtiren.

Das nothwendig Exiſtirende kann nicht ein Zufälliges oder der Willkühr Untergeordnetes ſein, ſondern es muß ſich als ſelbſtſtändig äußern und geltend machen.

Wie das Gute und Wahre erkannt werden muß, eben ſo muß das Schöne auch gefallen, zum Unterſchiede von Angenehm, Gefällig, Hübſch, das gefallen kann.

Das Schöne wirkt unbedingt (abſolut), das Hübſche bedingt (relativ).

Die Begriffsbeſtimmung (Definition) des Schönen iſt ſeit Ariſtoteles, dem Begründer der Geſchmakslehre oder der Aeſthetik, vielfach verſucht und, je nach den Bedingungen des Zeitgeiſtes, ſtets vom Standpuncte der Filoſofie einer Epoche verändert worden. Die von mir gegebene lautet:

„Schönheit iſt die im Endlichen ange-
„ſchaute Befriedigung unſerer unendli-
„chen Sehnſucht nach Seligkeit."

Wir wollen die Zulässigkeit dieser Definition genau erörtern.

Das Gegentheil vom Schönen ist das Häßliche. Das Häßliche erregt in uns augenblicklich das Verlangen, seine sich widerstrebenden Theile zu ordnen; welches Verlangen durch die Unmöglichkeit oder Schwierigkeit seiner Befriedigung uns in Unruhe versetzt; Unruhe aber vernichtet den Begriff von Seligkeit. Und eben deßhalb muß das, was Geist und Herz, Denken und Fühlen, mit einem Worte unser Seelenleben beruhigt, d. i. bei dessen Anschauung wir ein anderes Verlangen als, dasselbe immer anzuschauen, nicht fühlen, schön sein. Und so ist es auch.

Hierbei müssen wir uns auch über den Begriff von Anschauung verständigen.

Jeder äußere Sinn bedingt einen inneren; es hat der Mensch ein inneres Gesicht, ein inneres Gehör u. s. f. Beethoven componirte während seiner langjährigen völligen Taubheit herrliche Werke; noch mehr, er spielte in diesem Zustande oft selbst seine Tondichtungen auf dem Claviere durch oder sah sogar dem Spiele eines Andern zu. Er vernahm, er genoß die Musik durch das Ohr des Geistes. Diese unmittelbare Empfänguiß der Seele ist Anschauung. So schauen wir Gott in seinen Werken an, so gelan-

gen wir durch Vervollkommnung unser selbst zur Anschauung des Unendlichen. —

Wollte man gegen meine Definition vom Schönen einwenden, daß z. B. auch der Mulatte beim Anblike des von ihm geliebten Weibes aus seiner unschönen Race jene endliche Befriedigung seiner unendlichen Sehnsucht nach Seligkeit fühle, so würde ich entgegnen: er fühlt jene Befriedigung nicht durch die Form, sondern durch Anschauung der Idee, welche derselben innewohnt und die ihn auf dem Wege der Ahnung an das Schöne selbst hinführt, das in der Menschenseele als Ideal lebt und dessen Himmelslicht oft das schwerste dunkelste Gewölke der Vorstellungen mit magischem Glanze durchblizt.

Man zeige dem Mulatten ein schönes Weib und — er wird diesem, wenn auch nicht unmittelbar, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Ich sage, nicht unmittelbar, nicht sogleich. Geht es uns, in anderer Weise, nicht ebenso? Nehmen denn wir die Wahrheit stets unmittelbar in uns auf? Wie schwer nicht wird es so Manchem, der sich zu den Gebildeten zählt, den Sinn für das Schöne von allen Schlaken der Kindheit- und Jugendeindrüke freizumachen? —

Eine zweite einwendende Frage wäre: Wozu

eine Wissenschaft des Geschmakes, eine Lehre vom Schönen, wenn dieses sich von selbst ankündigt und geltend macht durch den uns angebornen Sinn dafür?

Man könnte auf diese und ähnliche Fragen gegenfragend antworten: Wozu überhaupt macht man sich eine Wissenschaft eigen, da der Mensch durch reifes Nachdenken selbst auf Alles kommen kann? Aber — wird auch ein Menschenalter hinreichen, die ganze lange Bahn nur einer Wissenschaft von vornherein zurükzulegen, selbst wenn die Kraft dazu ausdauerte? Und dann, hat er sie durchgemacht, was kennt er von den übrigen Wissenschaften? Die große, bewundernswerthe Maschine, die heute, von einem Kinde überwacht, das Tagewerk von hundert Händen verrichtet, ist nicht auf einmal entstanden; dem Erfinder derselben ist durch viele ähnliche Erfindungen vorgearbeitet worden.

So verhält es sich mit allem Wissen. Des Menschen Bestimmung ist Veredelung; diese aber wird, wenn nicht ganz unmöglich, so doch sehr schwierig ohne wissenschaftliche Durchbildung; sträflich jedoch bleibt es immer, in Unwissenheit zu verharren, wo die Mittel geboten sind, Wissenschaft zu erlangen.

III.

Die Lehre vom Schönen.

Das Schöne theilt ſich ſcheinbar in körperliches und geiſtiges; aber es gibt nur eine Schönheit, die geiſtige, da die Anſchauung des Schönen nur im Geiſte vorſichgeht. Soll jedoch ſchon eine Theilung ſtattfinden, ſo halte man das concrete Schöne (das förmliche) dem abſtracten (dem idealen) gegenüber.

In der Aeſthetik iſt die Rede vom Schönen überhaupt: ſie umfaßt die ganze Welt, die Geſammtheit der Erſcheinungen und zeigt in ihnen das Schöne; alle Reiche der Natur, alle Gebiete der Kunſt beleuchtet ſie mit dem nie erlöſchenden Veſtafeuer des Ideals.

Es iſt Aufgabe der Kunſtgeſchichte, nachzuweiſen, was in der Lehre vom Schönen bis zur Stunde verſucht und erzielt worden; wie dieſelbe, zu verſchiedenen Zeiten verſchieden aufgefaßt, auf den Geſchmak eingewirkt: als Abſtraction von Kunſtgeſezen, wie bei Ariſtoteles; als Kritik unſers Vermögens, das Schöne frei aus ſich ſelbſt (a priori) zu erkennen, wie bei Kant; als Erfahrunglehre (a posteriori), wie bei Schlegel, Batteux u. A. —

wie ſo die Lehre vom Schönen nach und nach ſich zur Wiſſenſchaft ausgebildet und welche thatſächliche Ergebniſſe (practiſche Reſultate) die nicht ſelten ſehr ſcharf wechſelnde geiſtige Unterſuchung und Feſtſtellung von Grundſäzen (Theorie) gehabt habe; hier genügt die Ueberzeugung, daß die Aeſthetik ein für Jeden, der auf wahre Bildung Anſpruch macht, unerläßliches Studium geworden und daß dieſe Wiſſenſchaft eben ſo geiſt- und herzerhebend als nothwendig iſt.

IV.

Die Quelle des Schönen.

Die Annahme, daß eine Wiſſenſchaft des Geſchmakes unmöglich ſei, weil man, die Erkenntniß des Schönen aus dem Gefühle ableitend — aus dem Gefühle, das ſich durch Erziehung, Erfahrung bildet, mithin das freie Erkennen, die Ueberzeugung a priori ausſchließt — einen andren Standpunct als eben die Belehrung durch Thatſachen, die Empirie, die täuſchen kann, nicht vor ſich ſah, dieſe Annahme iſt eine unrichtige; denn Gefühl, das ſich zur Empfindung verhält, wie Genie zum Inſtincte (wovon ſpäter noch ausführlicher die Rede ſein wird),

iſt ohne freie Geiſtesthätigkeit, ohne jenes unabhängige Bewußtſein, das im Menſchen als belebendes, herrſchendes, richtendes Princip waltet, nicht denkbar, und die Bildungfähigkeit desſelben beweist für ſeine Unfreiheit eben ſo wenig als jene des Geiſtes, der auch erzogen und dennoch, menſchlich zu ſprechen, frei genannt wird.

Das bis auf einen gewiſſen Grad unbewußte Wählen des Vortrefflichſten, wodurch, ſich, nach W. Schlegel's ganz richtiger Anſicht, das Genie kundgibt, dieſe geheimnißvolle Wahl iſt der ſprechendſte Beweis, der ſicherſte Bürge einer uns innewohnenden Kraft, vermöge welcher wir fähig, das Schöne a priori zu erkennen und die Erkenntniß desſelben in Werken ſowol als in Beurtheilung, in Kunſt wie in Kritik, ſubjectiv wie objectiv, zu bethätigen.

Es iſt reine, freie Erkenntniß des Schönen eine Wahrheit; eine Wiſſenſchaft des Geſchmakes demnach möglich.

Wie aber heißt die Quelle, aus welcher die Erkenntniß des Schönen fließt?

Dieſe Quelle iſt das Gefühl.

Gefühl aber hat man, wie oben bemerkt, wol zu unterſcheiden von Empfindung.

Empfindung iſt der unmittelbare Eindruk durch die Sinne; Gefühl iſt die beurtheilte Empfindung.

Angewendet auf die Erſcheinungen, wird die Empfindung zur Einbildungkraft, welche, als Erinnerung oder eigentlicher als Gedächtniß für Empfundenes, auch dem Thiere zukommt, denn es träumt; Gefühl dagegen in Verbindung mit Erinnerung und dem Geiſte wird Bildungkraft oder Fantaſie.

Fantaſie, ein griechiſches Wort, das die Gabe, Erſcheinungen zu haben, bezeichnet und das man ſehr irrig faſt immer mit Einbildungkraft verwechſelt. Fantaſie iſt jene aus der Verbindung von Geiſt und Gemüt entſpringende Fähigkeit, anzuſchauen, der Anſchauung nach aus ſich ſelbſt frei zu ſchaffen, aus Vorhandenem Neues zu geſtalten, Selbſtſtändiges, von ſich ſelbſt Unabhängiges zu erzeugen oder mit einem Worte, ſich zu objectiviren, d. i. im Gegenſtande zu leben.

Die meiſten Menſchen entäußern nur Einbildungkraft, nämlich nur die Fähigkeit, ſchon Erlebtes, Bekanntes ſich wieder vor das Auge der Seele zu führen; während die mit Fantaſie oder Bildungkraft Begabten Neues ſchauen und frei aus ſich ſchaffen.

Ein Menſch von Fantaſie erblikt in allen Erſcheinungen der Natur Simbole des Weltgeiſtes, Verkörperung (Incarnation) der ewigen Idee durch die zeitliche Form, Willensäußerung des Unendlichen im

Endlichen; sodaß ihm nichts als Bruchstük, sondern jedes Sein als integrirender (zum Zusammenhange unerläßlicher) Theil des Alls erscheint.

Durch Fantasie idealisirt sich das Sein, denn sie nur stellt die Verbindung zwischen dem eben Erscheinenden (der nächsten verkörperten Idee) und dem ewig Bestehenden (der Uridee, Gott) augenbliklich her und weist die Beziehungen von Geschöpf zu Schöpfer so rasch und sicher nach, daß man mit gutem Grunde annehmen darf, Fantasie in ihrer reinsten, freiesten Thätigkeit sei, wenn nicht Religion an und für sich, so doch gewiß desselben hohen Ursprungs und die schwungvollste Leiterin für das sich in Andacht, in Gottanschauung erhebende Herz. Bedürfte das hier Gesagte eines Beleges, so würde ich an die herrliche Art und Weise erinnern, wie Christus seine ewigen Wahrheiten simbolisch, also durch und für die Fantasie, vortrug, oder an die Psalmen David's, oder endlich daran, wie ursprünglich Poesie ausschließend religiös gewesen und noch jetzt, in ihrer lautersten Aeußerung, es ist; wofür ich nur die erhabenen Dichtungen und Werke der bildenden Kunst eines Dante, Tasso, Milton, Klopstock, Chateaubriand, Lamartine wie Michel Angelo's, Rafael's und Palladio's anführen will.

V.

Verhältniß der Fantaſie zum Schönen.

Wenn alle Erſcheinungen auf die Fantaſie ſo einwirken, daß ſie dieſelbe zum Ergründen, Deuten und Ordnen anregen, welche Wirkung muß dann auf ſie das Schöne hervorbringen?

Das Schöne macht die Fantaſie frei, d. h. es ſtört ſie in ihrem Ideenfluge nicht nur nicht, ſondern trägt ſie ſelbſt vom Gegenſtande bis zum Urgrunde, vom Geſchaffenen bis zum Schöpfer, vom Gegebenen bis zum Ideale.

In dieſem Freiwerden der Fantaſie, in dieſer durchaus ungehemmten Bewegung vom Diesſeit zum Jenſeit, vom Formellen zum Idealen liegt die endliche Befriedigung unſerer unendlichen Sehnſucht nach Seligkeit, und da in dieſer Befriedigung das Weſen des Schönen beruht, ſo nennen wir mit Recht unſchön alles, wodurch die Fantaſie gehemmt wird.

Bei Anhörung ſchöner Muſik z. B. lüftet die Fantaſie ihre Schwingen und erhebt ſich auf Tönen in das Reich der Ahnung, ſich aus dieſem die Deutung, die Sprache zu holen für Unausſprechliches; wir betrachten ein ſchönes Gemälde, und ſogleich ergänzt die Fantaſie, freithätig geworden, was der

Künſtler dem Geiſte und Gefühle des Beſchauers überlaſſen; wir leſen ein ſchönes Gedicht, und die Fantaſie baut aus der Idee desſelben eine ganze Welt und bevölkert ſie mit Weſen von idealer Wirklichkeit; wir ſehen eine Thräne der Rührung, der Trauer, der Freude oder der Reue im Auge eines edlen Menſchen, und die Fantaſie dichtet ſchweigend hinzu eine Elegie oder eine Hymne an den Unendlichen.

So wirkt das Schöne auf die Fantaſie.

Dieſe kann, als aus der Verbindung von Geiſt und Gemüt entſproſſen, gleich dieſen beiden ſelbſt, [illegible]gen, geläutert werden.

In ihrer erſten Aeußerung iſt ſie nur empfangend. Sie verhält ſich da noch leidend (paſſiv) und nimmt das Schöne mehr in Ahnung als Erkenntniß auf, ganz unfähig noch, es aus ſich ſelbſt zu geſtalten.

Auf der zweiten Stufe iſt ſie Talent (Aeußerung der Anlage). Aber auch hier wirkt ſie noch nicht unabhängig, ſondern ahmt nur nach, hält ſich an Muſter.

Die Faſe der Vollendung auf der dritten und oberſten Stufe vor der Pforte am Tempel des Urſchönen, iſt im Genie.

Zweite Abtheilung.

Kunst.

I.

Genie und Talent.

Was ist Genie? —

Dichtern, Malern, Musikern u. s. w. ist, wie gemeinhin geglaubt wird, ein Organ angeboren, das der Entwiklung ihres Geistes eine bestimmte, unausweichliche Bahn zieht und die Thätigkeit desselben bedingt.

Daß die Wechselwirkung von Geist und Stoff, Seele und Leib eine Wahrheit, erfahren wir unausgesezt an uns selbst, durch den fortwährenden Kampf nämlich zwischen unsrem Erkenntniß- und Begehrungvermögen; die Art und Weise aber, wie sich diese beiden Mächte gegenseitig bedingen, ist eine geheimnißvolle, welche Mysterie zu durchdringen Aufgabe der Filosofie war, ist und bleibt.

Wie merkwürdig äußert ſich nicht z. B. das Gedächtniß in uns? Nach einer Todeskrankheit noch liegen alle ſeine Sammlungen in derſelben Ordnung und es bedarf nur der leiſeſten Berührung, um die fernſten Gebilde in aller Klarheit hervortreten zu machen. Iſt es nicht, als wäre das Gehirn ein Inſtrument von vielen tauſend Saiten, bei deren Anſchlag durch den Geiſt alle unſere geſammelten Eindrüke, Gedanken, Ideen und Bilder in Schwingung verſezt und durch dieſelbe in das Bewußtſein geleitet würden? Aber — macht das Inſtrument den Virtuoſen? Kann das Organ den Künſtler machen? Offenbar iſt es der Geiſt, der die Saiten dieſes Gehirninſtrumentes in Schwingung bringt. Kommt es nun hierbei vielleicht hauptſächlich darauf an, welche Weiſen und in welchen Tonarten der Geiſt in ſeiner früheſten Entwiklung zu ſpielen durch Zufall oder Nothwendigkeit geleitet wird? Damit wäre nun freilich auch geſagt, daß Genie erworben werden könne. Wie aber ſonſt die Erſcheinung des Genie's ſich erklären? Iſt es eine angeborene, durch ein Organ bedingte (modificirte) Kraft, ſo ſind alle großen Künſtler ebenſo viele Incarnationen des göttlichen Schönen, und ihre Schöpfungen ſind nicht als ihr freies Eigenthum zu betrachten, ſondern nur als Leben der

Unsterblichkeit, wodurch sich der Ewige im Zeitlichen verherrlicht.

Wie dem jedoch sein möge, sicher ist das Organ nur die geheimnißvolle Werkstätte des Genius.

Kennzeichen (Kriterien) des Genie's sind Neuheit der Weltanschauung (Originalität) und Abgeschlossenheit, Gegenständlichkeit (Objectivität).

Originalität besteht darin, daß der Künstler entweder eine neue Idee in einer derselben ganz entsprechenden und nur ihm eigenthümlichen Form zur Anschauung bringt, oder daß er eine schon bekannte Idee in neuer Beziehung zum geistigen Sein darstellt; ersteres bedarf eines Beispieles nicht, für letzteres mag die Faust-Idee als Beleg dienen, welche von verschiedenen Dichtern verschieden aufgefaßt, ja sogar in ganz entgegengesezten Beziehungen zum geistigen Sein (zur moralischen Existenz) behandelt wurde und noch wird.

Der Genius schafft sich, sozusagen, eine Welt und belebt sie mit Wesen, die in keiner andern sich finden. Deßhalb nennt man auch, im engern Sinn, jede Eigenthümlichkeit in Auffassung und Darstellung (Idee und Form) den Genius derselben; so spricht man vom Genius der italienischen, der deutschen, der niederländischen Malerei, oder, noch bezüglicher, vom

Genius besonderer Schulen, wie von der eines Rafael, Tizian, Rubens, Dürer u. s. f.

Der geniale Künstler erfaßt von seinem abgesonderten Standpuncte Idee und Form der Erscheinungen, und es kommt hierbei gar nicht darauf an, ob seine Weltanschauung die richtige sei (denn welche ist die wahre?), sondern einzig nur darauf, daß er, dieser ihm eigenthümlichen Anschauung nach, in der Bildung seiner Geschöpfe folgerecht (consequent) zuwerkegehe.

Und diese Folgerichtigkeit (Consequenz) der Entwiklung der Ursachen und Wirkungen, diese Harmonie von Idee und Form fließt aus der zweiten Eigenschaft des Genie's, der Objectivität.

Objectivität (Gegenständlichkeit, Selbstbeherrschung, Besonnenheit, Freiheit der Kraftäußerung) besteht in der Unabhängigkeit von sich selbst und vom Einflusse des Zeitgeistes. Man sagt, daß große Geister meist für die Zukunft schaffen, und es verhält sich auch so. Erst jezt weiß man Shakspere vollkommen zu würdigen und Beethoven ist noch entfernt davon, verstanden zu sein, wie Mozart.

Aber nicht in dieser allgemeinen Unabhängigkeit von der Macht des herrschenden Geschmakes und der Tirannei des Zeitgeistes allein bewährt sich die künst-

lerische Freiheit; der Genius hat gegen eine weit größere Gewalt anzukämpfen, die nicht außer sondern in ihm ist, nämlich gegen die Macht der Subjectivität (Persönlichkeit). Der wahre Künstler gibt sich, nach Besiegung seines Ich's, d. i. seiner durch was immer für Eindrüke entstandenen Ansichten und Neigungen, so unbedingt dem Gegenstande hin, daß er sozusagen aus sich heraustritt und sich in seinem Werke verliert. In dieser Freithätigkeit zeugt er Wesen, die sich untereinander ebenso wenig gleichen als ihm selbst. Der echte Dichter schafft Menschen von der verschiedenartigsten geistigen Fisiognomie und läßt seine Personen, nach ihrer Anlage ganz folgerecht, handeln und sprechen ohne alle Rüksicht auf sich selbst; so z. B. sind Goethe's Clärchen und Gretchen beide ganz ursprünglich, echt weiblich, voll zarter Naivetät, und doch verschieden.

In dieser Selbstbeherrschung und Besonnenheit läßt der geniale Dichter der gewaltigsten Leidenschaft die Zügel schießen, während er bereits der Läuterung durch das Pathos entgegeneilt und im furchtbaren Donner der Rede noch für den Rhythmus sorgt, Wiederholungen vermeidet und das Scenische berüksichtigt.

Die schwächere Besonnenheit hat auch das Talent, die nämlich für die äußere Form.

Das Talent verhält ſich zum Genie, wie Verſtand zu Vernunft: der Verſtand beſchäftigt ſich mit der Form des Denkens, während die Vernunft den Gedanken ſelbſt hervorbringt.

Talent iſt reizbare Einbildungkraft, Genie ruhige Bildungkraft.

Das Talent iſt weiblicher Natur, es empfängt; das Genie iſt männlich, es zeugt.

Das Talent iſt ein Planet, Genie eine Sonne.

Das Talent iſt der Jüngling Ikaros, der vom Genius, dem Manne Dädalos, die Fittige empfängt zur Befreiung, dem ſie aber ſchmelzen in der Sonnenglut der Wahrheit.

Das Talent vermag das Meiſte hervorzubringen, was am Genie äußerlich iſt; weßhalb es nicht immer ganz leicht iſt, bei Beurtheilung von Kunſtwerken dieſen Unterſchied zu ziehen.

Es wird hiervon ſpäter noch gehandelt werden.

II.

Was iſt Kunſt?

Kunſt iſt Darſtellung einer Idee in entſprechender Form. Künſtler verdient genannt zu werden,

der eine Idee in der durch sie selbst als nothwendig bedingten Form zur Anschauung bringt.

Eindruk ist sinnliche oder geistige Wahrnehmung.

Vorstellung ist bildlicher Eindruk.

Gedanke ist beurtheilte Vorstellung.

Idee ist formell ausgebildeter Gedanke.

Ideal ist als Vollkommenes vorgesezte Idee. Weil aber die Idee formell ausgebildeter Gedanke ist, d. h. ihre Form schon in sich selbst trägt, so ist auch damit gesagt, daß die Form niemals eine zufällige sein kann, sondern stets eine nothwendige ist und daß der Künstler dieselbe nicht erst zu erfinden, sondern nur zu finden hat. Hierbei ist von der inneren Form die Rede, d. i. von der Composition (Zusammenstellung der Grundgedanken) und der Charakteristik; wiewol auch die äußere Form, d. i. Zeichnung, Farbengebung, Vortrag, nicht geradezu Sache der Willkür genannt werden darf, da sie mit ersterer in innigerem Zusammenhange steht als man gewöhnlich anzunehmen pflegt. Wir werden hierauf noch in der Abhandlung über Stil zurükkommen.

Kunst unterscheidet sich von Wissenschaft darin, daß sie zur Erkenntniß auf dem Wege des Gefühles mittels der Fantasie hinstrebt, während

die Wissenschaft stets nur die Verstandesrichtung einschlägt.

Auf dem Pfade des Wissens ist zur Kunst nicht zu gelangen, obgleich es, als Mittel, den Künstler fördert. Die Lehre von der Kunst umfaßt nur die Gesetze der äußeren Form; man kann *denken* lernen, richtig folgern und sichere Schlüsse ziehen, aber der Gedanke und noch mehr die Idee ist und bleibt eine geheimnißvoll erlangte Gabe.

Kunst, im engeren Sinne des Wortes, ist Gewandtheit im Ueberwinden von Schwierigkeiten der äußeren Form; die Bezeichnung *Kunstfertigkeit* ist hier richtiger.

Man nahm einst *sieben freie Künste* an, nämlich: Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie, und ein in diesen Wissenschaften zur Genüge Ausgebildeter und Geprüfter hieß Magister der freien Künste.

Diese ganz unstatthafte Annahme gilt jezt natürlich nicht mehr, ebenso wenig als die Bezeichnung „*Schöne Wissenschaft*“ für *poetische Literatur*.

Die einfachste Eintheilung der Kunstgebiete oder Künste ist die in *freie*: Poesie und Musik; in *bildende*: Zeichnung, Malerei, Stich, Gravirung,

Formſchneiden, Bildhauerei und Architektur; und in gewerkliche, wie Inſtrumentenbau u. dgl.

Hierbei ſei gleich des Mißbrauches erwähnt, der mit der Bezeichnung „Kunſt“ getrieben zu werden pflegt, indem man dieſelbe auf Leiſtungen anwendet, die mit der Benennung „Kunſtfertigkeit“ ehrenvoll genug bedacht ſind; ich meine die ſogenannte Schauſpielkunſt, Tanzkunſt, Fecht-, Reit- und Schwimmkunſt, ja ſelbſt die vortragende Tonkunſt (executirende), da nach der bereits gegebenen Erörterung nur die Tondichtung ſelbſt (die Compoſition) auf den Namen „Kunſt“ Anſpruch machen kann.

Die Aeußerungen der Kunſt in allen ihren Gebieten waren und ſind mehr oder weniger durch ein höchſtes Geſez bedingt, das aus der Bildung eines Zeitabſchnittes (einer Epoche, Periode) hervorging und noch immer wechſelnd erſcheint.

Dieſes höchſte Geſez heißt Kunſtprincip.

III.

Kunſtprincip.

Dieſer Begriff umfaßt die ganze Welt des Schönen; in ihm liegt eine Frage, deren Beant-

wortung das Höchste, Beßte, Reinste des geistigen Lebens in sich schließt.

Die Geschichte der Veränderungen am Kunstprincipe hängt innerst mit der Entwiklunggeschichte der Menschheit (Humanität) zusammen.

Es war das Kunstprincip zu allen Zeiten ein, in's allgemeine Bewußtsein stärker oder schwächer übergegangener Ausfluß der Gesittung eines Volkes, der Gesammtwirkung nämlich von Religion, Staatsleben und Klima; ein Ausdruk moralischer Nothwendigkeit, bedingt durch die fisische.

Es gehört auch dieses hochwichtige Thema mehr der Kunstgeschichte als der Aesthetik an, da eben nur die Geschichte die Kunstthatsachen nach allen Richtungen hin verfolgen und dem Urtheile feststellen kann; für die Wissenschaft des Geschmakes genügen nachstehende Andeutungen.

Je näher ein Volk dem Urzustande, umso gewaltiger, massenhafter und roher seine Kunstäußerung, umso auffallender sein Bestreben, die Natur durch die Kunst noch zu überbieten; während das geläutertste Kunstprincip Naturwahrheit zur höchsten Aufgabe macht.

Was aber unter Naturwahrheit zu verstehen sei und in welchem Verhältnisse zu ihr das sogenannte und meist falsch verstandene Idealisiren

ſtehe, ſoll und wird ſich aus dem Verfolge dieſer Erörterungen deutlich ergeben.

Als Beleg für das, vom Kunſtſtreben der älteſten Völker, deren Geſchichte noch in die Mythe verfließt, vorhin Geſagte dienen die Rieſenbauten der Inder und Egipter. Es herrſcht in dieſen noch die Elementorgewalt vor, deren ungeheuere Aeußerung jedoch nur gigantiſch und nicht erhaben iſt und die in ihren coloſſalſten Werken mehr Staunen über die Bewältigung des Stoffes, als Bewunderung mit jener ehrfurchtvollen Liebe erregt, welche das Kunſtwerk geläuterten Geſchmakes einflößt.

Man vergleiche nur im Geiſte den Palaſt von Karnak mit ſeinem Saale von 134 Rieſenſäulen aus Granitblöken, in welchem die Notredame-Kirche von Paris bequem Raum hätte, mit der Peterskirche von Rom, oder die größte der Piramiden mit dem Straßburger Münſter: einerſeit nur Ungeheuerlichkeit, kaum durch die Ahnung vom wahrhaft Schönen durchdrungen; anderſeit dagegen dieſelbe Kraft in Bewältigung der Materie, aber eine Kraft, durchgeiſtet vom Schönheitbewußtſein, von der Idee des Höchſten, von jenem Ideale, das den Kunſtprieſter wie den Laien und Profanen mit Begeiſterung, mit religioſer Bewunderung erfüllt.

Großen, wenn nicht den größten Einfluß auf Feſtſtellung des Kunſtprincips übte zu allen Zeiten die Religion. Immer war es die Idee vom Göttlichen, welche die Simbole (Sinnbilder, Wahrzeichen, Deutung des Geiſtigen, religiöſe Formeln) erzeugte und abänderte, und die Kunſt veredelte ſich immer in dem Maße wie ſich das Religiongefühl und mit dieſem die Simboliſirung des Ueberſinnlichen läuterte, klarer ausbildete.

Dieſe Durchbildung ging, da die Kunſt ebenſo wenig als die Natur Sprünge macht, ſtufenweiſe vor ſich, und ſo trat ſelbſt bei den Griechen, ungeachtet ihrer günſtigen Lebensbedingungen — ihres herrlichen Klimas wie ihrer körperlichen Schönheit — das Kunſtprincip allmälig, und erſt zu Perikles' Zeit in jener Reinheit heraus, die wir noch jezt an den Fragmenten ihrer Werke bewundern.

Ihr Kunſtprincip aber, ganz entſprechend (analog) ihren religiöſen Vorſtellungen wie ihren Staats- und Lebensverhältniſſen (die wir bei Unterſuchung über das Weſen der Antike im Gegenſaze zur Romantik genauer betrachten werden), der Griechen Grundgeſez der Kunſt war: Göttliche Ruhe in menſchlicher Form.

Die Römer bildeten ſich zwar an ihnen heran,

aber sie erreichten jene Ruhe, jene edle Einfachheit nur zum Theile; auch behandelten sie, in ihrem höchsten Kunstflore, schon an der Gränze des Christenthums, das Götterthum nicht ursprünglich, nicht gläubig genug mehr, als daß in ihrer Poesie — deren glänzendste Erscheinung, Virgil's Aeneis, nur ein schwaches Abbild von Homer's Ilias — nicht etwas den Eindruk Verkümmerndes liegen sollte; während sie damals auch schon in ihren Bauwerken eine mehr practische als rein ästhetische Richtung einschlugen.

Im Oriente äußerte sich die Kunst immer und überall nach dem Principe des Behaglichen, Naiven, Unmittelbaren, besonders in der Dichtung.

Nach der Zeit der Völkerwanderung, deren wilder reißender Strom durch Jahrhunderte Europa überflutete und verheerte, tauchte allgemach ein neues Kunstleben auf, und zwar durch die Mauren in Spanien.

Durch den Sieg über die Gothen bei Xeres de la Frontera im Jahre 711 n. Chr. Herren dieses Landes, gaben sie demselben eine neue Gesittung und die Grundlage der romantischen Kunst in Poesie und Architektur; es sei hier nur der Alhambra erwähnt, wie der bezaubernden Romanzen, die von ihrer Ritterlichkeit und ihrem Minneleben handeln.

Die Geſchichte des Mittelalters weiſt die Abenteuerlichkeit nach, in welcher ſich, gleich dem Leben ſelbſt, die Kunſt äußerte. Sie griff in den ſeltſamſten Richtungen aus, meiſt bizarr, ſelten in ſchönen, oft dagegen in mächtigen, imponirenden Geſtaltungen.

Das 15. Jahrhundert endlich lichtete, ordnete und ſchuf wahrhaft künſtleriſch nach Geſezen.

In Spanien und Italien ward Religion Norm und Zwek der Kunſt. Verſinnlichung des Göttlichen in Menſchengeſtalt Princip.

Shakſpere ſah in der unmittelbaren Naturdarſtellung das Höchſte; während in Deutſchland das Abenteuerliche vorherrſchte und Frankreich ſich an die Antike hielt, deren Wiedergeburt (Renaiſſance) mehr Zerrbilder als Geſchmaksgebilde hervorbrachte.

Die neue Zeit neuerte abermals.

Schiller ſtellte als Kunſtprincip auf: Veredelte Natur; Goethe, oft orientaliſch naiv, immer und überall practiſch: Irdiſche Wahrheit.

Die Kunſt der neueſten Zeit endlich, die unſerer Tage, welche man eine rationale nennen kann, hat zum Principe: ſich zur Trägerin, ſimboliſirenden Prieſterin von Zeitfragen zu machen und es iſt ihr demnach das Schöne nicht mehr Zwek, ſondern nur Mittel dazu, nur das Subſtrat für eine Tendenz

Wo iſt nun die Wahrheit? Welche Weltanſchauung iſt die menſchenwürdigſte? Welches Princip iſt das richtigſte? —

Ich meinerſeit bin der Ueberzeugung, daß an ein allgemeines Kunſtprincip ſo wenig zu denken ſei als an eine Weltfiloſofie und Weltliteratur; der menſchliche Geiſt iſt zu unſtätt, zu raſtlos thätig und auch, wie ſchon früher geſagt, zu abhängig von den Einwirkungen der ſtaatlichen und perſönlichen, moraliſchen und klimatiſchen Verhältniſſe, als daß er jemals auch nur auf kurze Dauer ſich gleichförmig äußern könnte; er verwirklicht die ſchöne Mythe vom Fönix, der ſich in ſeinen geſammelten koſtbaren Stoffen ſelbſt verbrennt und neuverjüngt der Aſche entſchwebt. —

Ich werde in den nächſten Abſchnitten noch deutlicher zu machen ſuchen, welche Hauptmomente die bedeutendſten Unterſchiede im Principe der Kunſt hervorgerufen haben.

Dritte Abtheilung.

Die Antike.

I.

Wesen der Antike.

Woher jene göttliche Ruhe in der Antike, jene unübertreffliche, wenn auch nicht unnachahmliche, Einfachheit und zugleich jener hohe Adel der Form? —

Griechenland war von Poesie durchdrungen, nämlich von einer Fantasie, deren Anschauungen das unmittelbare Leben hervorrief und unterstützte; Poesie aber besteht in der Verschmelzung des Ideals mit der Wirklichkeit, in der Erhebung des Sinnlichen zu übersinnlichem Genuße, sodaß man nur den einen wahrhaft poetischen Menschen nennen kann, welcher bei Betrachtung irdischer Dinge diesen sogleich ihre überirdische Beziehung anweist und für alles Göttliche leicht ein Simbol auffindet.

Natur und Leben der Hellenen war durch und durch poetisch; jene in einem ewigen Frühlinge, dieses frei, geistig unabhängig. Humanität und Dichtung war in ihnen Eins; Poesie galt in Hellas nicht für eine Erscheinung sondern für eine schöne Nothwendigkeit, denn Alles war dafür empfänglich und man fühlte, daß der schaffende Geist aus dem unmittelbaren Sein Idee und Form gewinnen konnte.

Schönheit setzten sie über Alles; das Schöne war und blieb höchste Aufgabe ihres Lebens; ja sie vergötterten schöne Menschen nach dem Tode. Gestaltete nun der griechische Künstler das Schöne, so mußte sein Werk natürlich-schön werden, weil ihm die Natur Alles an die Hand gab. Geschichte, Religion, Freiheit unterstützten ihn noch hierin. Erinnerung an große, herrliche Thaten; stätter, unmittelbarer Verkehr mit der durch seine Fantasie geschaffenen und belebten Götter- und Geisterwelt; persönliche, beinahe ideal zu nennende Freiheit: dies waren die Momente für seinen Genius, und er entfaltete seine Schwingen am Helikon und Olymp, deren Gipfel die Unsterblichen bewohnten. Es gab um ihn her nichts Lebloses und selbst der Tod erschien ihm als ein holdes Wesen. Zwischen Himmel und Erde sah er nicht Unmenschlichkeit sondern ein bestimmtes und bevölkertes Reich,

und dieses durchdrang er mit dem strahlenden, erhebenden, begeisternden Gedanken an die Möglichkeit, selbst göttlich zu werden. So kam es denn, daß dem Hellenen die Kunst — ihm nur eine moralisch-nothwendige Wiedergebung des Schönen, von dem er sein ganzes Dasein durchdrungen, umflossen und erhoben fühlte — nicht sowol als Kunst erschien, sondern daß er vielmehr in ihr nur sein Ich im Verhältnisse zur Natur und der dieselbe belebenden Geisterwelt anschaute.

Daß es unter so höchst günstigen Lebensbedingungen dem Künstler nicht nur leicht sondern sogar Bedürfniß werden mußte, sich in seinem Werke zu objectiviren (gegenständlich, plastisch zu schaffen), kann nicht bezweifelt werden.

II.

Plastik.

Plastisch (objectiv, gegenständlich, abgeschlossen) nennen wir ein Kunstwerk, das in allen seinen Theilen klar anschaulich ist, um das man, sozusagen, herumgehen kann; dies im übertragenen (tropischen, metaforischen) Sinne, da Plastik die Kunst zu formen, zu gestalten bezeichnet und man darunter gewöhnlich nur die Bildhauerei versteht.

Demnach ist also eine gedichtete oder gemalte Person nur dann plastisch zu nennen, wenn dieselbe in einer ihrer Idee entsprechenden Form *individuell*, d. h. als ein selbständiges Wesen, unabhängig von dem des Dichters oder Malers, als ein wirkliches Sein, als ein Ich, heraustritt und sich, vollkommen fertig und abgeschlossen, das zur Anschauung bringt, was man unter Charakter versteht.

Der griechische Dichter schuf, wie schon bemerkt, darum leichter plastisch, er bildete darum leichter wirkliches Sein, Charakter, vom Künstler-Ich unabhängige Wesenheit, weil er diese nur der Geschichte oder Mythe zu entnehmen hatte, ohne etwas daran zu ändern; während der Dichter neuer Geschichte, deren Kritik vom höheren christlichen Principe bedingt ist, zufolge des ihm innewohnenden Gottgedanken, die Personen selten so darstellen kann oder darf, wie er sie vorfindet; wobei es oft geschieht, daß er dem zu gestaltenden Charakter von seiner eigenen Wesenheit leiht, dadurch also, statt rein objectiv, — subjectiv wird, und dies umso eher, je edler er selbst fühlt, je stärker sein Bewußtsein, je ausgesprochener das Ideal des Lebens in ihm.

Ein wichtiges Beispiel dafür ist *Schiller*. — Dieser Dichter ist, so lange er sich subjectiv

ausspricht, wo es sich um seine Individualität ausschließend handelt, er nur sein Gefühl, seine Denkweise geltend macht und zur Anschauung bringt, wie im lirischen Gedichte, in filosofischen und ästhetischen Darstellungen und Erörterungen, überhaupt da, wo die Reflexion vom Autor ausgehen darf; — immer edel, oft groß, bisweilen sogar erhaben: im Drama jedoch, worin dem Auge der Seele die Werkstätte der Leidenschaften erschlossen, jeder Charakter als selbstständig vorgeführt werden und worin das Leben der Wirklichkeit, was besonders vom geschichtlichen Drama gilt, wie es sich folgerecht aus den Bedingungen und Verhältnissen der Handelnden entwikelt, wahr und klar sich gestalten muß; im Drama, sage ich, stört er dadurch (Störung vernichtet den Begriff vom Schönen), daß er die meisten und bedeutendsten seiner Personen nicht allein im Widerspruche zur Geschichte vorführt, sondern sie fast aller Individualität entkleidet, indem er sie zu Trägern seine eigenen Denkweise, zu verkörperten allgemeinen Begriffen mit „Diese Fabel lehrt" an der Stirne macht, immer nur er selbst aus ihrem Munde spricht und durch zu gehäufte Reflexionen und Sentenzen dem Zuschauer oder Leser Selbstfühlen und Selbsturtheilen beeinträchtigt und sonach verleidet.

III.

Fatum.

Zu völligem Verſtändniß der Antike, beſonders im Gegenſatze zur Romantik, iſt Sicherſtellung des Begriffes von Fatum unerläßlich.

In der Poeſie der Griechen und Römer erſcheint als Hauptmoment das Fatum, das in Allem und über Alles waltende, unausweichliche, unerbittliche Verhängniß; die dunkle, unergründlich-geheimnißvolle Macht, welcher ſelbſt die Götter unterthan ſind, die in den Wolkenhöhen des Olymps ſich vor ihr beugen.

Dieſe religiöſe Idee — die Morgenröthe des Glaubens an den alleinigen Gott — beherrſchte ihr Leben und folglich auch ihre Poeſie.

Der Held der antiken Tragödie äußert das Gefühl der Abhängigkeit vom Fatum nicht nur als Glauben, ſondern als Ueberzeugung und zeigt ſich dadurch nicht ſo freithätig als der Held unſers Dramas, deſſen Willensfreiheit unſere Religion als unantaſtbar nachweist; aber es war jene Abhängigkeit vom Verhängniſſe darum keine den Menſchen demüthigende und entmuthigende, weil er ſie mit den Göttern theilte und weil in dem, was Alle trifft, Troſt und Erhebung für den Einzelnen liegt.

Auf dem christlichen Standpuncte ist die Zukunft vom Allwissenden vorausgewußt und, insofern sich im Leben Alles nach dem Geseze ewiger Wahrheit begibt, demnach auch das Schiksal des Menschen vorausgewollt, da sich im Ewigen Wissen und Wollen unabänderlich bedingen und nie etwas geschehen kann, dessen nächste Veranlassung nicht mit der äußersten Ursache, dem Urgrunde aller Dinge, in unumstößlichem aber nur dem absoluten Wissen bekanntem Zusammenhange steht. Des Menschen Zukunft ist das moralisch nothwendige Ergebniß seiner Freithätigkeit und, da dieses dem Allwissenden bekannt, eine bestimmte, unabänderliche. Ein anderes Schiksal ist, bei Annahme einer vernünftigen Weltordnung, nicht denkbar; gleichwie diese meine Zusammenstellung von Freithätigkeit und moralischer Nothwendigkeit eine nur scheinbar paradoxe ist.

Das Verhältniß der Alten zum Fatum war jedoch und wirkte anders.

Die Geisterwelt war ihnen nicht wie uns ein ideales Reich, sondern ein wirkliches, reales. Sie sahen sich, in ihrer überaus thätigen Fantasie, von derselben unmittelbar berührt, wobei ihnen ihre Freithätigkeit, im Zusammenstoße mit so überwiegenden Kräften, stets nur als eine bedingte, gebotene, abhängige erscheinen mußte.

So frei der Grieche nach außen, so unfrei war er nach innen; aber dieſe Unfreiheit drükte ſeinen Geiſt nicht, hemmte ſeine Fantaſie nicht, lähmte ſeine Kraft nicht, denn er theilte, wie ſchon geſagt, hierin das Los der Götter, da ſelbſt der Wolkenthron des Donnerers vor der Mahnung des Fatums erbebte. Konnte er, darin den Göttern gleichgeſtellt, ſich unglüklich fühlen? — Er war glüklich. Der Gedanke an die Zukunft hatte für ihn nichts Schmerzliches, weil nichts Ungewiſſes; er hatte ſie ja vor und um ſich in der belebten Allheit und in jenen Göttern, die einſt Menſchen waren.

Dieſe Idee von der Vergöttlichung (Apotheoſe) des Menſchen durchdrang ſein Weſen und gab ihm Adel und Kraft; während die Gewißheit, daß ihn nichts treffen könne, was nicht vom Verhängniſſe als unwiderruflich ausging, ihn ſicher, durch Sicherheit ruhig und durch Ruhe glüklich machte.

Dieſe ſchöne Ruhe prägte ſich denn auch in ſeiner Kunſt aus und ſie iſt die zweite Eigenthümlichkeit der Antike.

Der Grundcharakter dagegen der romantiſchen Poeſie und Kunſt im Allgemeinen iſt Streben, worüber die nun folgende Abhandlung Klarheit bringen ſoll.

Vierte Abtheilung.

Romantik.

I.

Ursprung der Romantik.

Das Wesen der Romantik hat seine Grundbedingung im Christenthume; sein Keimen, Blühen und Fruchten.

Der Tod der Götter war der Tod der Antike; der Olymp verlor seine Bewohner, die Götter zerstoben in Nichts vor dem Hauche des Glaubens an den alleinigen Gott, die mythischen Ideale zerrannen als Nebelgebilde unter den Strahlen der neubelebenden Sonne christlicher Wahrheit; das Dasein gewann bestimmten Halt, wurde zu einer großartigen, alle Kräfte der Seele in Anspruch nehmenden Aufgabe, über deren Lösung im Diesseit das Jenseit mit seinen unendlichen Verheißungen dem Geistesblike des Glaubenden sich erschloß.

Die Fantaſie mußte den Thron der Alleinherrſchaft verlaſſen: Glaube und Vernunft nahmen ihn ein; das Grundprincip jener, ruhige Abgeſchloſſenheit, Schönheit der Form, wich nun dem raſtloſen Streben nach Vollkommenheit, und dieſes Vollkommene zeigte ſich als ein, das nur formell Schöne weit überragendes, Geiſtige, welches alles Materielle verklärt und die Kunſt in ihrer höchſten Bedeutung nur als Trägerin der gränzenloſen Gottidee erſcheinen läßt.

Der Geiſt, bis dahin von der Fantaſie beherrſcht und unfreithätig durch das Fatum, erhob ſich mächtig im Gefühle ſeiner höheren Freiheit, im Glauben an eine Unſterblichkeit, die nicht nur dem Schönen, Starken und Großen zutheil werden ſollte, ſondern als die Alles ausgleichende Zukunft der Menſchenſeele, die irdiſche Gegenwart, das Streben der Zeit überragte.

Das Verhängniß waltete nicht mehr; zwiſchen Erkennen und Handeln bethätigte nun der freigewordene Geiſt ſeinen Willen und er hatte vor ſich als Norm — Vollkommenheit.

Mit dem Glauben aber an das Abſolute kamen auch Zweifel über das Bedingte; ſo mußte der Dichter nun auch nach Beruhigung ſtreben, da er früher nur zum Genuße ſchuf.

In diesem Streben nach Anhaltspuncten zur Beruhigung wurde er reflectirend, idealisirend.

So durchgeistete er den Charakter geschichtlicher Personen, wenn ihm dieser, seiner Idee von Menschenbestimmung zufolge, nicht erhaben genug erschien, und legte in nichtgeschichtliche, von ihm erfundene, alle ideale Hoheit der Gesinnung und des Gefühls; ein Beispiel für leztres ist Schiller's Marquis Posa, für erstres Maria Stuart oder Wilhelm Tell.

Das Wesen der Romantik ist Sehnsucht nach Vollkommenheit, das der Antike glückliche Ruhe: dies der eigentliche, der ästhetische Unterschied; wogegen man gemeinhin unter Romantisch ein viel und seltsam bewegtes, wunderbares oder doch ganz außergewöhnliches, Leidenschaft erregendes Sein versteht, und dies besonders in dem, durch die Mauren nach Europa verpflanzten Ritterthume mit seinen bunten Erscheinungen, Abenteuern und Ungeheuerlichkeiten.

II.

Nähere Begriffsbestimmung.

Die wahrhafte Unterscheidung von Romantik und Antike oder Classicität wurde durch den, vor ein

paar Jahrzehnten in Frankreich begonnenen Kampf zwiſchen den Dramatikern der Ariſtoteliſchen Schule und des Shakſper'ſchen Stiles lebhafter als je angeregt; iſt jedoch großentheils noch eine ſo ungeklärte, unſichere, daß eine feſte Begriffsbeſtimmung als Nothwendigkeit erſcheint.

Das Wort Romantiſch ſelbſt iſt ſüdlichen Urſprungs und datirt aus jener Zeit, da in Spanien, Frankreich und Italien das vorher bemerkte abenteuerliche Leben begann; es kommt her von romance (Romanze), welches Wort als Bezeichnung für jene Volksſprachen galt, die durch Vermiſchung des Lateiniſchen mit den Idiomen des Urdeutſchen entſtanden.

So viel vom Worte.

Der ritterliche Geiſt, der nicht zu ermüdende Hang nach Abenteuern, ungewöhnlichen Ereigniſſen und außerordentlichen Thaten, welcher, eben durch die Mauren, im achten Jahrhunderte unſrer Zeitrechnung nach Spanien, Frankreich und Italien, wie ſpäter nach Deutſchland und dem nördlichen Europa drang, hatte ſeine eigentlichſte Nahrung in der chriſtlichen Religion; in der Verfolgung nämlich und Bekämpfung der Nichtchriſten: wie in dem reizenden Lohne, den die Minne dem Sieger verhieß.

Dieſer Geiſt mußte ſich je nach dem urſprünglichen Charakter der Völker, d. i. nach den Bedingungen der Geſittung und des Klimas modificiren; er konnte ſich im Norden nur groß, erhaben oder ſchrecklich, in düſtren Nebelgebilden, rieſenhaften Kämpfen, ungeheueren Wagniſſen äußern, wie wir aus Oſſian's Geſängen erſehen; im Süden dagegen feurig, üppig, blumenreich, voll glänzender Heldenthaten für Glaube und Liebe; während er ſich in den gemäßigten Verhältniſſen von Mitteleuropa auch mehr durch milde Schwärmerei als flammende Begeiſterung, mehr durch Treue und Innigkeit als durch hohe Leidenſchaft bethätigte.

Das durch jenen Geiſt erzeugte und ausgebildete Leben heißt dem Volksverſtande nach das romantiſche.

Man hat jedoch hierin, ſelbſt abgeſehen von dem bereits erläuterten, wahren Begriffe, noch ſcharf zu unterſcheiden romantiſch und romanhaft (romantique und romanesque).

Das Romantiſche ſchließt immer das Wunderbare, d. i. die Einwirkung der Geiſterwelt, in ſich, wie z. B. in Milton's Paradis, Klopſtok's Meſſias, Wieland's Oberon; das Romaneske, Romanhafte gränzt nur an das Wunderbare, durch

außergewöhnliche Ereigniſſe und überraſchende Löſung des ſchwierig verſchlungenen Knotens der Handlung.

Dem hier Geſagten nach iſt der Roman — wir ſprechen von dem allein zuläſſigen hiſtoriſchen, biografiſchen oder ſocialen und nicht von den, jedem Gebildeten nun ſchon unmöglich gewordenen Geſpenſtergeſchichten — nicht romantiſch zu nennen; wol aber die Epopöie, das Epos, das Märchen, die Legende und Mythe; gleichwie es Dramen und Opern, wie Fauſt, Don Juan und der Freiſchüz ſind; von welchen Dichtarten ſpäter ausführlicher die Rede ſein wird.

Fünfte Abtheilung.

Poesie.

I.

Poesie in weiterem Sinne.

Das Wort Poesie (vom griechischen poein, machen, hervorbringen, schaffen) wird in zweifacher Bedeutung angewendet, in weiterem Sinne nämlich und in engerem.

Poesie, in weiterem Sinne, ist Auffassung einer Idee in entsprechender, die Fantasie freimachender, d. i. in schöner Form; oder umgekehrt, die Durchgeistung des Sinnlichen, d. i. Auffassung der Sinnenwelt in idealer Bedeutung.

Da Fantasie sich durch die geistige Thätigkeit äußert, Gedanken anschaulich zu machen, Ideen zu verkörpern, das Absolute concret erscheinen zu lassen, so ist Poesie, in weiterem Sinne, nichts anders als

die zur Fertigkeit gewordene Fantasie, gleichwie man, und mit Recht, Tugend die Fertigkeit in Ausübung des Guten nennt.

Es wird demnach Poesie, in diesem, dem weiteren Sinne, als die Freithätigkeit des Geistes nämlich, das Ideal zu incarniren oder das sinnlich Bedingte in absoluter Bedeutung aufzufassen, jedem echten Künstler innewohnen, das Grundwesen der Kunst sein müssen, und demzufolge wird auch das Leben der Kunst, im Gegensatze zu dem der Wirklichkeit, d. i. zur Gesammtheit der Erscheinungen, wie sie an und für sich vor das Fassungvermögen der äußeren Sinne treten, mit Recht Poesie — und poetisch das genannt, was jenen ewigen Zusammenhang des Absoluten und Bedingten zur Anschauung bringt: sofern sind die Begriffe poetisch, künstlerisch, schön ganz gleichbedeutend.

Poesie ist die Seele der Kunst, und alle besonderen Aeußerungen derselben, wie Malerei, Plastik, Dichtkunst u. s. w. sind nur Lichtströme der Sonne Poesie, nur verschieden erscheinende Incarnationen des ewigen Geistes in der Zeitlichkeit.

II.

Poesie in engerem Sinne.

Poesie, in engerem Sinne, ist die Anschaulichmachung von Gedanken und Gefühlen in schönen Worten; im engsten Sinne, eigentliche Dichtkunst, stellt sie nur in gebundener Rede, in Versen dar.

Dichter also ist, wer ein schönes Gebilde von Gedanken und Gefühlen in gebundener oder ungebundener Sprache zur Anschauung bringt.

Es gab große Dichter, die nur in ungebundener Rede (in Prosa) schufen; sowie es in allen Sprachen nicht an lirischen, epischen und dramatischen Producten in Versen fehlt, die bei aller technischen Vollendung, trotz der virtuosesten äußeren Form, kalt lassen, weder den Geist noch das Gefühl erregen und beruhigen; wir wollen an die Masse dieser sogenannten Dichtungen nicht rühren, sondern zum Belege, daß nicht der Vers allein den Dichter mache, nur einiger jener Autoren gedenken, denen durch ihre Werke in ungebundener Rede der höchste Dichterruhm zutheil geworden, wie eines Cervantes, Boccaccio, Sterne, Fielding, W. Scott, Jean Paul.

Dichtkunst ist die erste und umfassendste aller Künste: die erste, weil des geistigen Lebens

Grundgedanke, Gott, zugleich die Uridee der Poeſie iſt; die umfaſſendſte, weil die nicht zu berechnende Bewegung der Gedanken in der Sprache das in jeder andern Kunſt entweder nicht oder nur theilweis Darſtellbare zur Anſchauung bringen kann. So ſtellt z. B. der Maler im hiſtoriſchen Bilde immer nur eine Situation dar; und, wenngleich die Fantaſie bei Anſchauung desſelben, nach dem Geſeze des Schönen, freigemacht wird und von dem angeſchauten Gegenſtande ſich in das unbegränzte Reich des Ideals erhebt: ſo gibt der Dichter oft in einem einzigen Gedichte der Fantaſie viele ſolcher Bilder hin, ſodaß ihr, im Wechſel der Situationen, ein ganzes Leben ſich erſchließt, deſſen Totalität in die Ewigkeit übergeht.

Wie ſich Poeſie, in weiterem Sinne, von der Wirklichkeit (Idealität von Realität) dadurch unterſcheidet, daß ſie die Erſcheinungen in ihrem ewigen Zuſammenhange (im Cauſalnexus) mit dem Urweſen darſtellt; ſo iſt auch Poeſie in engerem Sinne, Dichtkunſt, der Gegenſaz von Proſa dadurch, daß ſie in ſchöner Form, mittels vollendeter Technik, mehr die Fantaſie als den Verſtand anregt, indem ſie Gedanken und Gefühle, mit deren logiſch einfacher Darſtellung der Proſaiſt ſich begnügt, bildlich vorführt.

Es verſteht ſich von ſelbſt, aus dem nämlich, was früher von den großen Dichtern geſagt worden, welche nur in Proſa ſchrieben, daß hier der Proſaiſt, als im Gegenſaze zum Poeten, in andrem Sinne zu nehmen ſei; es iſt darunter der einfache Denker zu verſtehen, der nur in verſtändiger Rede ſeinen Gegenſtand behandelt, durch unmittelbare, klare Folgerung blos zu überzeugen ſucht; während der Poet mehr zu rühren ſtrebt und auf den Geiſt mittels der Einbildungkraft hinwirkt. Erſtrer beſtimmt das Urtheil durch Vernunftgründe, dieſer hauptſächlich durch das Gefühl; jener rükt uns den Gegenſtand zwar auch nah, der Dichter aber läßt uns ſelbſt daran theilnehmen.

Es muß hierbei auch noch einer Unterſcheidung gedacht werden, die man zwar nur ſelten angewendet findet, ſelbſt nicht immer in wiſſenſchaftlich ſich gebenden Kritiken, und die doch eine äſthetiſch unerläßliche iſt; wir ſprechen von der zwiſchen Dichter und Sänger.

Geſang iſt der nur rhythmiſche Ausdruk eines Gedanken, Gefühles, einer Geſinnung oder Stimmung; das Gedicht ſtellt dieſe bildlich dar, bringt ſie nicht blos zur Erkenntniß ſondern auch zur formellen Anſchauung: der Dichter iſt bildender Künſtler, der Sänger nur Redekünſtler, den der

Vers nur unwesentlich vom eigentlichen Rhetoren unterscheidet.

Der Sänger entwikelt aus dem Gefühle den Gedanken in einfachster Weise, während der Dichter die Idee als fertiges Bild gibt und so, durch die Einbildungkraft, auf das Gemüth wirkt; jener zeigt das allmälige Werden einer Stimmung, dieser erregt die Stimmung plötzlich durch das der Anschauung übergebene Gewordene.

Den Sänger unterscheidet nur die äußere Form vom Redner, den Dichter auch die innere; jener spricht die poetische Sprache als eine erlernte (es hört sich sein Ueberſezen während des Vortrages heraus), der Dichter redet sie als angeborene, als Mutterſprache; jenem dringt sich das zu Sagende, das Was, früher auf als das Wie, woher ihn denn auch meist der kühle Hauch der Allegorie umweht; dieser dagegen entäußert die Idee stets in lebenswarmer Form. Das Gleichniß findet der Wiz, das Bild nur die Fantaſie. Der Sänger hat es stets nur mit seinem Ich zu thun, er schafft immer nur subjectiv, von sich aus betrachtend und abstrahirend (daher, besonders in Deutschland, die Flut von sogenannter Reflexionpoesie); das Wesen der Kunst aber beruht auf Objectivität.

Gewöhnlich verwechselt man, wie innere und äußere Form, Sänger und Dichter, auch die Begriffe von Subjectivität und Individualität.

Subjectivität iſt die ichſüchtige (egoiſtiſche) Bezugnahme aller Erſcheinungen auf ſich ſelbſt, oder, umgekehrt, die Auffaſſung alles Seins vom iſolirten Standpuncte eigener Wünſche und Bedingungen (unfreier Weltanſicht); Individualität (Charakter) aber beſteht in der, durch originelle und freie Weltanſchauung gewonnenen, von anderen Perſönlichkeiten ſcharf geſonderten Geiſtesthätigkeit, ſeine Ideen, Gefühle und Maximen zu allgemeingiltigen zu erheben, zu denen der ganzen Menſchheit zu machen.

Wir kommen nunmehr, nach Erläuterung des Weſens der Kunſt, zu den beſonderen Erſcheinungen (Momenten) derſelben.

Sechste Abtheilung.

Momente der Kunst.

Die Kunst bringt in uns Beruhigung hervor. die zeitliche Befriedigung unsrer ewigen Sehnsucht nach Seligkeit. Beruhigung aber setzt Bewegung voraus. Das Schöne befriedigt nach vorangegangener Erregung. Die Seelenerregung ist das Streben des Geistes, die empfangenen Eindrüke zu analysiren und wieder zu ordnen, die Synthese herzustellen. Und von diesen, durch das Schöne hervorgebrachten Seelenerregungen, d. i. von den Momenten der Kunst, soll jezt die Rede sein.

I.

Das Interessante.

Interesse bedeutet zunächst überhaupt unsere Betheiligung bei irgendeiner Person oder Sache: wir nehmen Interesse an dem und jenem, wir werden

in's Intereſſe gezogen; dies nach außen; innerlicher genommen, bedeutet es den geiſtigen Reiz des Gegenſtandes, den Seelenantheil, den derſelbe uns bietet.

Das Geiſtig-Intereſſante iſt allein das äſthetiſche. Es kann dies etwas Gewöhnliches nicht ſein, ſondern nur, was den Geiſt auf eine beſondere, außergewöhnliche Weiſe in Thätigkeit verſetzt und durch dieſen eigenthümlichen Eindruck unmittelbare Theilnahme erregt.

Das Intereſſante braucht ſonach nicht eben ſchön zu ſein, ſondern beruht auf der Gleichartigkeit oder auch auf der Verſchiedenheit der Verhältniſſe eines Gegenſtandes, auf der Analogie oder dem Contraſte desſelben mit unſrem Weſen, mit unſrem Denken, Fühlen, Anſchauen, Thun und Laſſen.

So wird uns, in erſtrem Falle, dem der Gleichartigkeit nämlich, intereſſant ſein, was einer Perſon begegnet, die mit uns gleiche Geſinnung hegt, in ähnlichen Verhältniſſen lebt, weil wir uns ſagen müſſen, daß wir in gleiche Lage mit ihr kommen können; anderſeit intereſſiren wir uns für Menſchen, deren Denk- und Handelsweiſe mit unſrem eigenen Charakter ſowol als auch mit den Anforderungen der Geſellſchaft, des Zeitgeiſtes und Tones in offenem Widerſpruche ſteht; als Beiſpiel für Leztres

mag Lord Byron, als Menſch, dienen, während Belege für Erſteres jeder Tag liefert.

So kann das Product einer originellen, aber vom Weſen des Schönen noch nicht durchdrungenen, noch nicht äſthetiſch geläuterten Kraft intereſſant ſein, ſowie man auch intereſſant eine oft ganz unſchöne menſchliche Geſichtsbildung nennt.

Das an ſich Intereſſante, das ſich immer und überall geltend macht, iſt das — Reinmenſchliche; denn, ich bin Menſch, und es kann mich Gleiches, Ähnliches treffen: darum intereſſiren wir uns ſelbſt für die Schikſale erdichteter Perſonen, ſofern dieſe mit Lebenswahrheit behandelt, uns geiſtig verwandt oder von außergewöhnlicher Weſenheit ſind.

II.

Das Erhabene.

Schon im Worte liegt theilweiſe Erklärung des Begriffes.

Was über die gewöhnlichen Verhältniſſe der Erſcheinungen ſoweit hinausragt, über den Standpunct deſſen ſelbſt, was wir groß nennen, ſo ſehr erhoben iſt, daß es das geiſtige Auge zum Auf-

blike zwingt und Anlegung eines außerordentlichen Maßstabes erheiſcht, das iſt das Erhabene.

Der Begriff des Erhabenen ſchließt den der Ruhe in ſich; denn was ſo hoch erhoben iſt, daß es ſelbſt das noch überragt, was ſich durch den Vergleich mit dem Gewöhnlichen als groß darſtellt, ſcheint unbewegt und durch dieſes Ruhen in ſich ſelbſt flößt es uns von jener Ehrfurcht ein, die wir dem Göttlichen zollen.

Das ſturmdurchwühlte Meer, der Ausbruch eines Vulcans, eine brennende Stadt, eine Völkerſchlacht ſind großartige Erſcheinungen; erhaben dagegen iſt der unbewegte Ocean, der reine Sternenhimmel, eine von Tauſenden angeſtimmte Friedenshimne.

Dies in Concretem; für abſtracte Größe und Erhabenheit mögen folgende Gegenſäze als erläuternd dienen:

Die irdiſche Schöpfung und Raum und Zeit; Erdenruhm und Unſterblichkeit der Seele; Herrſchergewalt und Macht der Religion; Alkoran und Evangelium.

Das Erhabene erzeugt Pathos.

III.

Pathos

Pathos (vom griechiſchen pathein: leiden, in Anſpruch genommen werden, Mitgefühl, geiſtige Theilnahme) wird im äſthetiſchen Sinne dem Ethos d. i. dem Sein, dem Thun, dem Charakter entgegengeſezt.

Charakter (von charaſſein: eindrüken) iſt das, dem Gegenſtande eingedrükte Eigenthümliche, das ihn als für ſich beſtehend (als individuell) herausſtellt, und Pathos iſt, zunächſt, die Wirkung, welche derſelbe (Ethos) hervorbringt.

Ethos verhält ſich demnach zum Pathos, wie Urſache zur Wirkung.

Ethos und Pathos ſind alſo untrennbar, und jenes Pathos, das als für ſich erſcheinend, nicht aus der Eigenthümlichkeit des Gegenſtandes (dem Ethos, Charakter) hervorgehend behandelt iſt, wird falſches Pathos genannt.

Falſch iſt das Pathos z. B. in einer Tragödie, ſobald die Erregung des Mitgefühles nicht aus der Charakteriſtik der Perſon allein, ſondern aus einer, auf Erſchütterung berechneten Behandlung von Äußer-

lichkeiten, episodischen Zuständen hervorgeht; echt ist es, wenn Furcht, Schmerz, Mitgefühl und Geisteserhebung einzig durch die Wesenheit der Person im Zusammenstoße mit den Verhältnissen ihrer Zeit oder Umgebung bedingt erscheinen.

Das falsche Pathos erkennt man zunächst aus dem Hinarbeiten auf äußeren Effect, durch schwülstigen Vortrag, Überladung von Mitteln.

Echtes Pathos besteht in der Läuterung des Gefühles nach vorangeganger Erregung desselben durch die Leidenschaft; es ist zur Erkenntniß gesteigerte Durchgeistung der Materie; der weiße Lichtstrahl der Selbstschau aus den sieben Regenbogenfarben: Liebe, Haß, Furcht, Angst, Mitleid, Wehmut und Religion.

Auf dieses Pathos hinzuwirken, war in der antiken Tragödie die Aufgabe des Chors, der, sozusagen, der historische Ausdruk, die Stimme der leidenschaftlos richtenden Geschichte über die That und das durch dieselbe moralisch bedingte Geschik des Handelnden war; obgleich, wie in den beßten Tragödien der alten so auch in den dramatischen Meisterwerken der neueren und neuesten Zeit, das wahre Pathos aus richtiger Charakteristik und Handlung auch ohne den Chor sich ergibt.

Das hier von der Dichtkunst Gesagte gilt auch von der historischen Malerei und Plastik; sowie ebenfalls daraus hervorgeht, daß das Erhabene Pathos, d. i. religiöse Läuterung des Gefühles, stets erzeugen müsse.

Mehr hierüber in der Abhandlung vom Drama.

IV.

Das Wunderbare.

Wir nennen wunderbar, was wir weder aus der Vernunft (a priori) noch aus der Erfahrung (a posteriori) zu erklären vermögen.

Es ist hier nicht die Rede von den zur Zeit noch nicht wissenschaftlich durchdrungenen Naturerscheinungen, sondern von dem, was außerhalb der Natur, d. i. der Gesammtheit sinnlicher Wahrnehmungen, was übersinnlich, was übernatürlich ist.

Nicht allein die Religion — als die heilige Gesezsammlung der Moral — weist uns an ein Jenseit, an ein unsterbliches Leben in Gott, an ein ewiges Sein nach der Flucht der Erdenzeit an; ein Sein, das wir, nach den Lehren fast aller Religionbegründer, mit Miriaden von geschaffenen höheren Wesen durch die Unendlichkeit hin theilen werden:

wir fühlen auch, unabhängig von dieſer religiöſen Einwirkung, ein höchſt lebhaftes und nur ſchwer abzuweiſendes Intereſſe für Alles, was die Gränzen des Erkannten überſchreitet, was ſich als unerklärlich, als wunderbar darſtellt.

Die größten Männer aller Zeiten waren dieſem Glauben an die Geiſterwelt, das unerforſchte Gebiet des Wunderbaren, hingegeben, und vielleicht liegt eben in dieſem Intereſſe der Beweis für die Exiſtenz desſelben.

Es iſt nicht Aufgabe für den Aeſthetiker, entſcheidende Antwort auf dieſe, durch alle Filoſoſeme noch ungelöste Frage zu ertheilen; er hat nur von der künſtleriſchen Behandlung des Wunderbaren zu ſprechen und nimmt dasſelbe als ſeiend und in dieſem Sein als Moment der Kunſt in ſeine Lehre vom Schönen, in die Schule des Geſchmakes auf.

Es iſt bei Beſprechung des Romantiſchen geſagt worden, daß es das Wunderbare in ſich ſchließe, während das Romaneske an das Wunderbare nur ſtreife und daß unter den romantiſchen Dichtarten vorzugsweiſe die Epopoïe es ſei, worin die Geiſterwelt, ihr Hereinragen und mächtiges Walten als eine Wirklichkeit behandelt werde. In der Ilias wie in der Aeneis ſind es die Götter,

ihrerſeit wieder bedingt durch das ewige Fatum, welche nicht nur von der Höhe der Idee, als ſimboliſche Weſen, auf die Geſchike der Handelnden rein geiſtig einwirken, ſondern unmittelbar in die Handlung ſelbſt eingreifen und getrieben von menſchlichen Leidenſchaften an dem Geſchehenden theilnehmen.

Den Griechen und Römern aber erſchien dieſe Mitwirkung vonſeite ihrer Götter nicht als Wunderbares, da der ſtätte und wenigſtens zur Blütezeit ihrer Fantaſie unverkümmert geglaubte Verkehr mit jenen zahlloſen Weſen über ihnen und um ſie her nichts Übernatürliches an ſich hatte, vielmehr ganz eigentlich aus ihrer Natur hervorging, ihr ganzes Sein erfüllte und ihrem Geiſte nicht als ſimboliſches Verhältniß ſondern als eine fiſiſche Nothwendigkeit erſchien.

In dieſem Sinne fehlte es alſo ihrer Poeſie wie ihrem Leben an dem, was wir als romantiſch dargeſtellt haben, und es ſei hier wiederholt, daß die Romantik aus dem Chriſtenthume hervorging, weil erſt mit dieſem der Glaube an ein rein geiſtiges Sein jenſeit alles Körperlichen, wie der an Wunder, d. i. an übernatürliche, überſinnliche Einwirkungen und Erſcheinungen, entſtand.

Das von den Griechen und Römern bezüglich der Romantik Gesagte gilt auch von allen übrigen heidnischen Völkern; nur daß nicht alle ihren Göttern so nahe standen wie jene und sich demnach auch bei einigen — wie wir aus den früher angeführten Gesängen Ossians ersehen — die Einwirkung der Geisterwelt auf eine — dem eigentlich Wunderbaren sehr nahkommende Weise herausstellen mußte.

Den Begriff davon nun festgehalten, haben wir nur noch die Behandlung des Wunderbaren in der christlichen Kunst, besonders der Dichtkunst, in's Auge zu fassen.

Da zeigen sich unsrem Blike denn sogleich große, glänzende Muster, wie: Dante's Göttliche Komödie, Tasso's Befreites Jerusalem, Milton's Verlorenes Paradis, Shakspere's Hamlet, Klopstok's Messias, Goethe's Faust u. m. a., wie in der Malerei Rafael's Transfiguration, Michel Angelo's Jüngstes Gericht u. m. a.

Es ist die Grundidee des Christenthums, die Erlösung des Menschengeschlechtes durch den Gottmenschen, das „Per me ad patrem", durchdrungen, umflossen und überstrahlt von allen Gedanken, Gesezen und Verheißungen der göttlichen Offenbarung, was in allen den genannten Werken, mehr oder weniger

ausgeführt, zur Anschauung gebracht wird; das unerforschte, unbegränzte Reich unserer Hoffnung, die Geisterwelt wird darin erschlossen, als eine Wirklichkeit dargestellt und ihre Bewohner werden mit Individualität vorgeführt.

Gleichwie das echte Pathos aus dem Ethos selbst hervorgehen muß, so gibt sich auch das echt behandelte Wunderbare nicht als etwas Aeußerliches, das man nach Willkühr annehmen oder verwerfen kann, sondern es dringt sich der Fantasie als ein innerlich Nothwendiges, als eine Existenz auf, und der Verstand selbst muß sich während der, durch Meisterschaft erzeugten Illusion vor der Macht der Poesie beugen. Wessen Seele, falls sie überhaupt noch empfänglich für Fantasieeindrüke, fühlte sich nicht schauerdurchflossen bei Erscheinung des Gespenstes in Hamlet; von Entsezen nicht ergriffen gegenüber der furchtbaren Gestalt des Todes in Milton's Paradis; von tiefanbetender Ehrfurcht nicht durchdrungen bei der Got: verherrlichenden Hymne seiner Engel?

V.

Das Tragiſche.

Groß iſt das Intereſſe, das der Menſch am Tragiſchen findet, und zweifach, ja ſogar ſich widerſprechend, iſt die Deutung dieſer lebhaften Theilnahme an erſchütternden Ereigniſſen, allgemeinen Calamitäten oder verhängnißvollen Kataſtrofen einzelner Perſonen.

Bevor wir dieſe doppelte und, wie bemerkt, ſich ſelbſt widerſprechende Deutung unſers Intereſſes am Tragiſchen unterſuchen, müſſen wir den Begriff vom Tragiſchen ſelbſt feſtſtellen.

Die Beſtimmung des Menſchen iſt Vervollkommnung ſeiner Weſenheit.

Da dieſe Weſenheit eine zweifache, nämlich die aus Seele und Leib zuſammengeſezte, moraliſche und fiſiſche iſt, ſo kann die Vervollkommnung — als ſeine Aufgabe — nur darin beſtehen, daß er das Verhältniß beider Momente, des Geiſtes und der Materie, ſicher zu machen, d. h. in dem abſolut gewollten Gleichgewichte — welchen ewigen Willen für die Zeitlichkeit ihm das Gewiſſen, dieſe nie ganz zu unterdrükende Mahnung des Göttlichen, ſtärker oder ſchwächer verkündet — zu erhalten ſtrebt.

Die Löſung dieſer Aufgabe ſtellt ſich als eine poetiſche, d. i. als eine das Schöne anſchaulich machende dar, denn es iſt die Herſtellung des durch Leidenſchaft geſtörten Gleichgewichtes von Geiſt und Materie nichts anders als Freimachung der Fantaſie durch Verwirklichung der Idee in ganz entſprechender Form.

Iſt die Idee der Menſchenbeſtimmung — Vervollkommnung und beſteht dieſe in Herſtellung des reinen Gleichgewichtes der zwei Momente, welche die menſchliche Weſenheit bedingen, ſo kann die ganz entſprechende Form eine andere nicht ſein als moraliſche, durch das Fiſiſche unterſtützte, Freithätigkeit, Harmonie zwiſchen dem Erkenntniß- und Begehrungvermögen.

Dieſe Beſtimmung fordert eine Wechſelwirkung von Geiſt und Materie, worin die Rechte Beider in unverkümmerter, ungekünſtelter, natürlicher Geltung bleiben.

Der Erkenntniß derſelben nach erblikt der Menſch im Körperlichen nur den Schauplaz für die Darſtellung des Geiſtigen, und er wird ſich, jemehr ſich dieſe Erkenntniß läutert, umſo freier und dadurch ruhiger, glücklicher — die Wirkung des Schönen — fühlen.

Allein — selbst bei hohem Bewußtsein stößt der Mensch nicht selten auf Lebensbedingungen und Hemmnisse, die Idee seiner Bestimmung in ganz entsprechender Form darzustellen.

Die Forderungen der körperlichen Welt häufen sich oft zu überwältigender Masse an; es geräth selbst der edelste Mensch bisweilen in Verhältnisse und Lagen, die ihm die Erfüllung seiner Daseinspflicht, wenn nicht ganz unmöglich, so doch äußerst schwierig machen; in Zustände, wo er den Thron, welcher der Vernunft allein von Ewigkeit gebührt, plözlich von der Leidenschaft usurpirt und sich selbst, statt freithätig, in unwürdigen Banden erblikt. Und dies nicht allein; es sieht sich der Mensch — durch das Auge des Geistes — in solchem Zusammenstoße mit Bedingungen und Verhältnissen nicht selten von einem geheimnißvollen Etwas, das weder in ihm selbst noch in den Verhältnissen begründet scheint, bestimmt, gedrängt, gezwungen, und — er nennt dieses räthselhafte Etwas, das er nicht zu durchdringen, nicht zu besiegen oder zu fliehen vermag — Schikſal.

Was man, bei Annahme einer durch höchste Vernunft gegründeten und aufrecht erhaltenen Weltordnung, vom sogenannten Schikſale (Verhängniß,

Prädeſtination) zu halten habe, wurde bei Erörterung über das Fatum bereits geſagt: daß es nämlich im Streben des Menſchen nach Vervollkommnung als ſeiner Lebensaufgabe, ein anderes Verhängniß nicht geben könne, als — jene Nachwirkung ſeines Thuns und Laſſens, die ſich früher oder ſpäter als eine vorausbedingte Folge, als eine moraliſche Nothwendigkeit herausſtellt.

Wir können — ſofern Vervollkommnung unſere Aufgabe — unmöglich von vornherein gezwungen ſein, in Verhältniſſe und Lagen zu gerathen, welche die Löſung derſelben gänzlich aufheben; es muß in jedem, noch ſo ungünſtig geſtellten Menſchen die Möglichkeit bleiben, ſeine abſolut gewollte Beſtimmung zu erreichen.

Um hier gleich jedem denkbaren Einwurfe zu begegnen, ſei — obwol ſich dies von ſelbſt verſtehen ſollte — geſagt, daß unter Vervollkommnung nur eine, nach gegebenen Bedingungen mögliche Durchbildung, Gleichmachung von Geiſt und Materie begriffen werden kann; wie denn auch geſchrieben ſteht, daß Jeder nur nach dem Geſetze, das ihm Gott in's Herz geſchrieben, werde gerichtet werden.

Finden wir uns im Leben — um auf das ſogenannte Schikſal wieder zurük zu kommen —

in ſolcher, durch Verhältniſſe hervorgerufener, gedrükter, unfreier Stimmung, daß wir, wie uns ſelbſt zum Troſte oder zur Entſchuldigung, uns dem Glauben hingeben, es wirke auf unſer Erkennen und Wollen unmittelbar eine höhere Macht; ſo ſind wir in leidigem Zuſtande der Selbſttäuſchung: es verhält ſich nicht ſo, denn, falls wirklich ein ſolcher Einfluß überirdiſcher Kräfte auf unſer Wollen ſtattfände, ſo wären es nur wir ſelbſt wieder geweſen, welche ihnen Veranlaſſung und Macht zugleich gegeben. Und dies Leztre kann geſchehen, und geſchieht in folgender Weiſe. Derjenige, der ſich, ſei es aus Leichtſinn oder zu verwegenem Tugendmuth, in ſeinem Handeln nicht ſtreng genug beurtheilt, gerne gehen und die Ereigniſſe auf ſich allzu unbeſorgt wirken läßt, der nicht auf jede ſeiner Regungen achtet: in dieſem kann ſich leicht die Regung zur Neigung, die Neigung zur Leidenſchaft ſteigern und dadurch das Gleichgewicht der Momente ſtören. Dann tritt gleichſam die Leidenſchaft aus ihm heraus, ſtellt ſich über ihn und bewegt ihn; wie ſich, im Gegenſaze, bei jenem Menſchen, der jeder noch ſo leiſen Aufforderung oder Rüge vonſeite der Vernunft wie des Gewiſſens Folge zu leiſten ſich geübt hat, die Erkenntniß als leitendes Princip in die Höhe auſer ihm ſtellen und ihn mit

himmliſcher Gewalt lenken wird: Erkenntniß aber und Leidenſchaft ſind der gute und der böſe Dämon, von uns ſelbſt in's Daſein beſchworen, und ihre, nur durch uns bedingte Einwirkung iſt es, was man gemeinhin Schikſal nennt.

Ein anderes Verhältniß des menſchlichen Daſeins zu einer vernünftigen Weltordnung iſt nicht denkbar.

Indeſſen — bleibt, troz dieſer Wahrheit, Manches in unſrem Leben unerklärt.

Es geſtalten ſich bisweilen Zuſtände — ſelbſt im Leben der reinſten, wachſamſten, tugendhafteſten Menſchen — die, ausgetretenen wilden Fluten gleich, die Dämme der Erkenntniß augenbliklich durchbrechen und verheerend einſtürmen auf alles, was Vernunft, Religion und Selbſtgefühl aufgebaut haben, und aus welcher Zerſtörung der Unglükliche oft nichts rettet als das bare Leben; Verhältniſſe, vor deren donnernden Forderungen die Stimme des Gewiſſens eindrukslos verhallt, die Ewigkeit als ein Chaos und der ungeheuere Augenblik als alleiniges Daſein erſcheint.

Das ſind die Lagen, in denen ſich ſelbſt dem Edlen, wenigſtens momentan, der Glaube an Vorbeſtimmung, Schikſal (Prädeſtination) aufdringt und er ſich gefordert ſieht zum Kampfe gegen Erkanntes

und Unbekanntes; und dieſes Ankämpfen gegen übermächtige Verhältniſſe, wodurch der beſſere Menſch die Erkenntniß ſeiner hohen Beſtimmung erweiſt, dieſes ſein Feſthalten an der Ueberzeugung ſeines ewigen Berufes, dieſer ſein Sieg des Geiſtes noch im Zuſammenbrechen alles Materiellen um ihn: iſt das Tragiſche, und zugleich die Erklärung auch des hohen Intereſſes, das edle Gemüther daran nehmen, ſo wie in Einem die Widerlegung der unhumanen Anſicht, daß jenes Intereſſe am Tragiſchen ſeinen Hauptgrund in der menſchlichen Ichſucht, in der egoiſtiſchen Betrachtung nämlich habe, nicht von gleichem Geſchike betroffen worden zu ſein.

Zur Ehre der Menſchheit ſei es geſagt und immer wiederholt, daß ihr Intereſſe an tragiſchen Geſchiken von Individuen wie von Nationen, ihre freudige, ja beſeligende Erhebung bei Betrachtung derſelben einzig und allein auf der dadurch errungenen Vergewiſſerung beruhe, daß der Menſch, wie Schiller ſagt, freigeſchaffen ſei, und wär' er in Ketten geboren, oder wie Horaz in virum constantem: — etsi fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae.

In der Erörterung vom Drama kommen wir nochmals hierauf zurük.

VI.

Das Komiſche.

Dem Ernſten iſt das Heitere, dem Traurigen das Fröhliche, dem Tragiſchen das Komiſche entgegengeſezt.

Das Weſen des Ernſtes und der Heiterkeit, wie der Trauer und des Frohſinnes, erklärt ſich leicht von ſelbſt; ſchwieriger iſt die Begriffsbeſtimmung des Komiſchen.

Einer der ſcharfſinnigſten Aeſthetiker bezeichnete als komiſch die Anwendung verkehrter, der Abſicht widerſprechender, Lachen erregender Mittel zur Erreichung eines Zweckes.

„Hat es nicht — ſagt derſelbe — bisher die ſcharfſinnigſten Unterſuchungen veranlaßt, aus welchem Grunde man jedesmal zu lachen geneigt iſt, wenn es ſich zuträgt, daß ein Vorübergehender fällt? Nach der gegebenen Erklärung dürfte es ſich ſo verhalten. Derjenige, welcher über die Straße geht, will ſich natürlich an irgendeinen Ort begeben, um daſelbſt zu ſein oder ein Geſchäft zu verrichten.- Indem er nun dahin zu gehen im Begriffe iſt, fällt er, d. h. er thut gerade das Zweckwidrigſte, was er in dieſem

Augenblike thun konnte, insofern er nämlich durch das Fallen am Gehen und Fortkommen plözlich verhindert wird. Die absolute Zwekwidrigkeit also, welche daraus entsteht, ist es eben, welche uns so verkehrt erscheint, daß wir darüber lachen müssen, und wir müssen gerade umsomehr darüber lachen, jemehr derjenige, welcher fällt, Eile zu haben scheint. Was erscheint uns ferner komischer als, wenn jemand, der sich auf einen Stuhl zu sezen glaubt, sich recht langsam und würdevoll auf die Erde sezt?" —

So treffend diese Erklärung des Komischen auf den ersten Blik erscheinen mag, so paßt dieselbe, meiner Ansicht nach, nur auf das Lächerliche, das sich zum eigentlich Komischen so verhält, wie das Weinerliche zum Tragischen (z. B. wie ein sogenanntes Rührstück — etwa wie „Menschenhaß und Reue" — zur Tragödie).

Das Lächerliche ist ein Bestandtheil des Komischen, aber ist dieses noch nicht selbst; so wenig als Wiz — Humor ist.

Das Lächerliche wird verlacht, das Komische belacht; dies bildet einen wichtigen Grund der Unterscheidung.

Das Komische ist dem Tragischen entgegengesezt; und wenn das Wesen des Tragischen darin

beſteht, daß der Menſch im Kampfe gegen die Verhältniſſe materiell unterliegt, wobei er durch Feſthalten am Geiſtigen uns Bewunderung einflößt und das Mitgefühl läutert: ſo reicht die angeführte Erklärung des Komiſchen, als ſeines Gegentheils, ſchon darum nicht aus, weil ſie das Weſen desſelben in gleicher Weiſe mit dem des Tragiſchen begründet, nämlich durch die Zwekwidrigkeit und Unzulängigkeit bei der Wahl der Mittel zur Erreichung eines Zwekes; denn erliegt der tragiſche Held nicht eben dadurch?

Es muß demnach das Weſen des Komiſchen eine tiefere Grundlage haben.

Wenn das Tragiſche im vergeblichen Kampfe gegen die Nothwendigkeit (gegen das Schikſal) liegt, wird dann nicht das Komiſche, als ſein Gegentheil, im vergeblichen Kampfe gegen die Unnothwendigkeit (gegen den Zufall) liegen?

Sancho Panſa ſtößt z. B. zur Nachtzeit auf einen ganz ſeichten Graben; er aber hält dieſen für einen Abgrund und ſtemmt ſich der Quere nach gegen die Wände, um nicht in die Tiefe zu ſtürzen, und verharrt in dieſer Haltung bis zu Tagesanbruch. Er kämpft gegen die Unnothwendigkeit und — die Wirkung iſt eine komiſche. Daſſelbe gilt vom

berühmten Kampfe ſeines Gebieters gegen die Windmühle.

Wie das Trauerſpiel durch Nothwendigkeit, iſt das Luſtſpiel durch Zufälligkeit bedingt. Aus dem Zufälligen entſpringt das Komiſche, nur iſt nicht alles Zufällige auch zugleich komiſch.

Komiſch wirkt der Zufall nur dann, wenn er eine Lage herbeiführt, die uns in eine durchaus unerwartete, aber nur Heiterkeit und nicht ſchmerzliche Beſorgniß erregende Verlegenheit bringt.

Ein im Hineilen durch die Straße oder im Niederſitzen fallender Menſch kann, nach dieſer meiner Erklärung des Komiſchen, nimmermehr eine komiſche Wirkung hervorbringen, da dieſelbe durch die, wenigſtens jedem guten Menſchen ſich nothwendig dabei aufdringende Beſorgniß, er könne im Fallen Schaden gelitten haben, unfehlbar aufgehoben wird. Es mag die Haltung und Geberde des ſo Fallenden lächerlich ſein; das Lächerliche iſt aber noch lange nicht komiſch, wie es gewiß auch Sache der Bildung iſt, über das nur Lächerliche mit Ernſt oder mindeſtens mit Gleichgiltigkeit hinweg zu ſehen und ſelbſt beim Komiſchen blos zu lächeln.

Den Begriff vom Komiſchen ſollte man eigentlich immer nur auf eine Situation anwenden; man

bezeichnet jedoch auch manchen Charakter als komiſch, und ſofern nicht ohne Grund, wenn in ſeinem Weſen die Wahrſcheinlichkeit für ſolche Situationen liegt; wie z. B. einen Eiferſüchtelnden, Empfindelnden, eingebildeten Kranken u. dgl. m.

Das feinere Luſtſpiel hat es nur mit dem eigentlich Komiſchen zu thun; die Poſſe mit dem Lächerlichen: worüber mehr beim Drama.

VII.

Humor.

(Allgemeine Betrachtung.)

Das Wort bedeutet Flüßigkeit. Ein Menſch, der reich an geſundem, leichtfließendem Blute, wird mehr Ideen in ſich erzeugen als ein trokener oder ſchwerblütiger; man pflegt deßhalb auch von jenem, in welchem ſich Gedanken und Anſchauungen leicht bilden und raſch wechſeln, zu ſagen, er ſei ein Menſch von Humor, ein humoriſtiſcher Kopf.

Humor aber, ſtreng äſthetiſch genommen, iſt nicht ſowol der Reichthum an Ideen als vielmehr die Fähigkeit, dieſe Ideen in einer Weiſe darzuſtellen, daß im Gemüthe Luſt und Schmerz, Heiterkeit und Tiefſinn, Laune und Wahrheit, Lächerliches und

Erhabenes, Komiſches und Tragiſches, Leidenſchaft und Erkenntniß zur Wechſelwirkung kommen.

Humor iſt das Leben ſelbſt. Wie im Leben die Wiege neben dem Sarge, die Freudethräne neben der Schmerzeszähre, der Aether über dem Ungewitter, der Friedensbogen auf ſchwarzem Gewölke; ſo ſtellt auch der Humor die Contraſte dar und vernichtet eine Erſcheinung durch die andere, an einer einzigen nur feſthaltend, an der göttlichen Idee nämlich des ewig Schönen und Wahren, welcher er ſchonungslos alles zeitlich Bedingte opfert.

Es ergibt ſich hieraus, daß Humor die höchſte und zugleich umfaſſendſte poetiſche Thätigkeit iſt; denn, indem er von jedem noch ſo geringen irdiſchen Gegenſtande in völlig freiem Fantaſieſchwunge ſich bis zum Ideale des Daſeins erhebt und von dieſer Höhe aus alle Erſcheinungen betrachtet und richtet, löst er die eigentliche Aufgabe der Poeſie, durchgeiſtet die Materie, und findet zur Anſchaulichmachung der Uridee vom Sein die Form im Irdiſchen.

Wenn die Fantaſie die Luftſäule iſt, die den Geiſt emporhebt in das Reich des Ideals, ſo iſt Humor flüßiggewordene Fantaſie, die aufgeſogen wird von der Sonne der Wahrheit aus den Quellen und Bächen der Liebe und Freundſchaft, aus den

Strömen der Leidenſchaften, ja ſogar aus Pfützen und Sümpfen der Gemeinheit und des Laſters wie endlich aus dem Weltmeere der Geſchichte, und die dann herniederſinkt als Morgenthau auf Blumen des Gemüthes, als befruchtender Regen auf Geiſtesſaaten, gleichwie als vernichtender Wetterſtrahl auf die Sünde, zur Thräne wird wie zur Orkansflut, oder auch nur im Wetterleuchten der Satire alle die komiſchen und lächerlichen Situationen erhellt, die ſich unter den Erdebewohnern zu geſtalten pflegen.

Dieſe unermeßliche Aufgabe zu löſen, ward dem Humor unbeſchränkte Herrſchaft eingeräumt über: Wiz, Scharfſinn und Tiefſinn; Laune, Ironie und Satire wie über den Reichthum an Wiſſenſchaft, den die Menſchheit durch Jahrtauſende aufgehäuft.

Wiz vergleicht, Scharfſinn unterſcheidet, Tiefſinn verbindet; Laune ſcherzt, Ironie macht lächerlich, Satire geißelt; das Wiſſen bietet Stoff.

Humor hat es nicht allein mit dem rein Komiſchen, ſondern auch mit dem Lächerlichen zu thun.

Das Lächerliche umfaßt das Burleske (Drollige), das Groteske (Grelle) und das Carikirte (Verzerrte).

Das Burleske (vom Italieniſchen burla, Scherz) beſteht im rein Spaßhaften, harmlos Wizigen, deſſen einziger Zwek Lachenerregen ohne alle höhere Tendenz iſt; es lebt nur dem Augenblicke und macht keinen Anſpruch auf Dauer.

Das Groteske — eigentlich Grotteske — wirkt ſchon kräftiger.

Die Römer brachten in ihren Gemächern häufig Verzierungen an, die aus grellen, meiſt fantaſtiſch verzerrten Abbildungen von Genien, Menſchen, Thieren und Gebäuden beſtanden; welche, da man ſie in verſchütteten Gewölben, Grotten, fand, Grotteſken genannt wurden; zum Unterſchiede auch von den Arabesken oder Moreſken, den oft ſeltſamen, aber meiſt lieblichen Abbildungen von Blumen und Laubwerk, womit die Araber (Moriskos, Mauren, Mohren), denen die Darſtellung von Menſchen und Thieren durch die Religion unterſagt war, das Innere und Aeußere ihrer Bauten auszuſchmücken pflegten.

Im äſthetiſchen Sinne iſt grottesk zu nennen, was ſich grell, ſcharf, überladen darſtellt.

Die Caricatur (vom italieniſchen caricare, übertreiben, verzerren) iſt jene Darſtellung, worin Theile, Merkmale, Eigenſchaften eines Gegenſtandes

durch den Grad der Größe oder durch die Menge übertrieben werden.

Sie ist der eigentliche Gegensaz vom Schönen, nämlich Darstellung einer Idee in ganz widersprechender Form.

Durch den Contrast nun einer solchen Form zur Idee des Gegenstandes wird dieser meist lächerlich gemacht; sage, meist, weil es nicht allein lächerliche sondern auch schreckliche Caricaturen gibt.

Der Contrast selbst dringt sich auf durch Vergleichung des caricirten Gegenstandes mit dem Musterbilde, mit der ursprünglichen oder Normalidee der Gattung, welcher er angehört.

Die Normalidee darf in der Caricatur nicht ganz vertilgt sein; wenigstens ein bedeutender Theil muß die Gattung des Gegenstandes rein bezeichnen. Indem jedoch dieser eine Theil nach der Normalidee dargestellt ist, die übrigen Theile dagegen zu sehr in's Kleine und Kleinliche oder in's Große und Colossale ausarten, dort zu tief unter, hier zu hoch über der primitiven Idee des Gegenstandes stehen, ergibt sich eben der Contrast und durch ihn entweder das Lächerliche oder Schreckliche.

Was über der Normalidee, ist schreckliche — was unter derselben, lächerliche Caricatur.

Bendavid sagt: „Ein Kind von gehöriger Größe, das einen coloſſalen Kopf, coloſſale Arme, u. ſ. w. hat, iſt eine fürchterliche Caricatur; dagegen iſt ein erwachſener Menſch, mit winzigem Näschen, Mündchen und ſüßem Stimmchen ein puziges Ding, eine lächerliche Caricatur."

Es finden ſich aber auch Caricaturen, in denen Beides gemiſcht erſcheint; z. B. Bramarbas, in welchem mit ſeiner kleinen Figur oder ſeinem ſchwächlichen, feigen Ausſehen die unmäßig vergrößerten Attribute eines Helden, als Schnurrbart, Schwert, Hut u. dgl. einen zweifach wirkenden Contraſt bilden.

Caricatur iſt das verzerrte Ideal.

Siebente Abtheilung.

Allgemeine äſthetiſche Betrachtungen.

I.

Stil.

Jean Paul (Friedrich Richter) ſprach ſeinen Zweifel darüber aus, ob er Stiliſt, d. i. ob ſeine Schreibweiſe Stil zu nennen ſei.

Dieſe Zweifelsäußerung muß höchſt befremdend für alle Jene ſein — und die Zahl derſelben iſt groß — welche unter Stil die, einem Autor eigenthümliche und ihn von jedem andern unterſcheidende Schreibart zu verſtehen gelehrt worden und mit dieſer Anſicht, der anſcheinend richtigen, völlig vertraut ſind, umſomehr, als ſie ſich hierin auf den Ausſpruch eines bedeutenden Gewährsmannes, Büffon's nämlich, berufen können, der da ſagte: „Le style, c'est l'homme."

Wenn der Franzoſe in der durch die Schrift feſtgehaltenen Ausdrukeweiſe eines Menſchen den

Charakter desſelben erkannte und ſonach unter Stil eine beſtimmt ausgeprägte, ſich von jeder andern ſcharf unterſcheidende Individualität verſtand; ſo dachte ſich der Deutſche offenbar darunter etwas von dieſem ganz Verſchiedenes, indem er ſeine eigene Schreibart, deren Originalität nur ſelten durch Anklänge aus den Weiſen der berühmteſten engliſchen Humoriſten beeinträchtigt worden, Stil zu nennen Anſtand nahm. Und es iſt Jean Paul, der hierin recht hat.

Stil, auf dem Standpuncte der Aeſthetik als reiner Wiſſenſchaft, iſt nicht die, einem Autor eigenthümliche, als unterſcheidend zukommende Ausdrukſweiſe; ſondern Stil iſt: die Gleichung von Idee und Form; das a priori bedingte Aequivalent für Gefühltes, Gedachtes, Angeſchautes; innere und äußere Nothwendigkeit; Abſpiegelung des Abſoluten.

Sofern iſt Stil und das Schöne ganz gleichbedeutend.

Die Stufen zur Höhe des Stiles, d. i. zu jener der freien Weltanſchauung, Freimachung der Fantaſie, ſind die Manier und die Methode.

Manier, äſthetiſch genommen, iſt die, in Anwendung der Mittel noch befangene, handwerksmäßig gleichförmige Darſtellungweiſe.

Methode ſchließt, bei gleichfalls noch unfreier Bewegung, mehr Kenntniß, Selbſtbewußtſein und Zwekmäßigkeit in ſich; nur ſchafft ſie noch zu ſubjectiv und zu abſichtlich, als daß ihre Werke den reinen Eindruk des Schönen hervorbringen könnten. Dies vermag nur der Stil.

Das hier Geſagte gilt nicht allein von der Kunſt des Wortes, ſondern von der Kunſt im Allgemeinen.

Büffon's: „Der Stil iſt der Menſch" paßt nur auf die Manieriſten und Methodiker, nicht aber auf den Stiliſten; denn der im Stile Schaffende begibt ſich ſeiner Subjectivität, geht im Gegenſtande auf und macht dadurch jede Bezugnahme vom Werke auf ſeine eigene Weſenheit, vom Objecte zum Subjecte, ganz unmöglich.

Es läßt ſich folgende Gleichſtellung auf alle Kunſterſcheinungen anwenden:

Manier iſt Unfreiheit = Inſtinct;
Methode „ Schulmäßigkeit = Talent;
Stil „ Schöpfungfreiheit = Genie.

Der Genius allein ſchafft im Stile, und nur der Stil iſt Geſchmak.

Jean Paul hatte recht von ſich zu ſagen daß er nicht Stiliſt ſei; ihm fehlte Beſonnenheit, innere Freiheit.

Das Genie iſt immer beſonnen, ſelbſt in der höchſten poetiſchen Begeiſterung.

Jean Paul kann nie populär werden, was das Genie immer wird, früher oder ſpäter.

Stil iſt freies Kunſtbewußtſein, die Identität von Gedanke und Ausdruk.

Wol unterſcheide man aber auch hierin Genie und Geiſt, die nur zu oft als gleichbedeutend betrachtet oder leichthin verwechſelt werden.

Häufig nennt man genial, was nur geiſtreich iſt.

Das Genie darf nachgeahmt werden, weil es im Stile, alſo Nachahmungwürdiges ſchafft; der Geiſt niemals, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er unnachahmlich iſt.

Es fragt ſich demnach zunächſt, was eigentlich unter Geiſt zu verſtehen ſei, da wir über den Begriff von Genie bereits im Klaren ſind.

Vernunft, als das höhere Erkenntnißvermögen, bethätigt ſich mittels der Urtheilskraft durch Entſcheidung über Gut und Böſe, über ewig Wahres und zeitlich Nothwendiges, natürliches und gegebenes Recht.

Verſtand, als das niedere Erkenntnißvermögen, hat es mehr mit der Form des Denkens als mit dem Urgrunde der Gedanken zu thun, und verhält ſich zur Vernunft, wie die Technik zur Kunſt.

Vernunft und Verſtand kommen, in höherem oder minderem Grade, allen Menſchen zu; nicht aber Geiſt.

Worin beſteht alſo die Weſenheit desſelben?

Geiſt iſt die, dem Menſchen nicht nothwendig zukommende, demnach außerordentliche Fähigkeit, eine Idee nicht blos vernünftig aufzufaſſen und verſtändig auszudrüken, ſondern dieſelbe in ihrer mehr oder weniger wichtigen, aber ſtets überraſchenden und intereſſanten Beziehung zu einer andren Idee darzuſtellen; oder auch, neben dem vernünftigen und verſtändigen Verhältniſſe eines Gedanken oder Gefühles zur Geſammtheit des Menſchlichen (zur Humanität) noch das beſondere zu Individualitäten aufzufinden.

Geiſt iſt das Prisma, deſſen drei Seiten Wiz, Scharfſinn und Tiefſinn bilden, wodurch ſich der Lichtſtrahl der Vernunft in allen Farben bricht.

Vernunft und Verſtand können geläutert, erzogen, gebildet werden; Geiſt nicht: ſeine Entwikelung, ſein Erſcheinen, ſein Daſein iſt eben ſo geheimnißvoll und unnachweislich wie das Kunſtvermögen; wir freuen uns ſeiner Aeußerungen, ohne ſeinen Urſprung zu kennen, wie uns die Wirkungen des Lichtes in der Mannichfaltigkeit ſeiner Strahlenbrechung entzüken, ohne ſeine Natur ergründet zu haben.

Das Genie, in ſeiner eigentlichen, rein äſthetiſchen Bedeutung, kann bisweilen auch geiſtvoll wirken, ſchließt aber Geiſt nicht nothwendig in ſich, ja es ſchadet dieſer ſogar, ſobald er vorzuherrſchen ſtrebt; Geiſt allein endlich ſchafft nie im Stile, denn er ſtört durch ſeine Beweglichkeit den Eindruk der Ruhe, den das Schöne immer hervorbringen muß.

Aeſchylos, Sophokles, Homer z. B. dichteten genial, ſie ſchufen im Stile und verdienten nachgeahmt zu werden; nicht ſo Euripides, Ariſtophanes, weil bei dieſen ſchon der Geiſt vorherrſchte.

Rafael Sanzio war ein Genius, ſeine Werke ſind vollendet zu nennen, obwol ſie deſſen, was wir als Geiſt anzunehmen nach Obigem genöthigt ſind, faſt ganz ermangeln; Correggio, Rubens dagegen z. B. ſchufen geiſtvoller als er, aber waren nicht Stiliſten.

Am ſchwierigſten aber wird es dem Humor, im Stile zu ſchaffen; Cervantes, Boccaccio, Goldſmith, Sterne, Hippel u. m. A. erreichten dieſes Ziel, Jean Paul nur in einigen ſeiner Werke.

Walter Scott war Stiliſt, und wie wenig Geiſt entwikelte er! Daſſelbe gilt von Goethe.

Schiller war oft geistvoll, genial seltener, weil meist zu subjectiv.

Es muß dem Urtheile der Leser dieses Buches überlassen bleiben, alle ihnen bekannten Autoren und Künstler nach dem hier gegebenen Principe selbst zu schäzen, und es wird ihnen sicher gelingen, wenn sie den Unterschied von Genie und Geist immer scharf im Auge behalten; es sei zum Anhaltspuncte dafür nur noch Eins geboten: ein wahrhaft schönes Antliz kann nicht zugleich als geistreich erscheinen, denn Schönheit ist Ruhe und Geist ist Bewegung.

II.

Humor.

(Charakteristik.)

Zu keiner Zeit ward mehr von Humor und Humoristen gesprochen als in unseren Tagen, und doch wurde anderseit niemals mehr über trokene Menschen geklagt als eben heutzutage; wie reimt sich dies? — Es gibt trokenen Wiz; existirt aber auch trokener Humor? — Humor heißt Flüssigkeit; dem Worte nach ist es also unmöglich. Im Gegensaze zum trokenen Menschen wird der humoristische Ideenfülle, Gemütsreichthum und sinnvollen

Wortefluß entfalten. Warum ſpricht man aber jetzt ſo viel von Humor? Nannten Sterne, Goldſmith, Smollet, Cervantes, Boccaccio, Leſage, Hippel, Jean Paul und noch andere große Humoriſten ihre unſterblichen Werke humoriſtiſche? Nein. Warum nicht? Je nun, der Reiche, wenn er gebildet iſt, ſpricht nicht von ſeinem Reichthume; der Tapfere, nicht von ſeiner Bravour; der echte Gentleman erwähnt nie ſeines Glükes bei Damen; der wahre Menſchenfreund beredet nie ſeine Wolthaten: ſehen Sie, das iſt der Grund, oder wie Shakſpere, dieſer größte aller Humoriſten, ſagte, das iſt der Humor davon.

Der trokene Verſtandesmenſch begnügt ſich mit dem Gedanken, mit der Sache an ſich, ich möchte ſagen, mit dem Diesſeit einer Idee, unbekümmert um ihr Jenſeit; ihm iſt das Denken eine Rechnung, und ſelbſt im Zuſammenſtoße mit dem Gefühle nur eine doppelte italieniſche Buchhaltung, eine ſtätte Ausgleichung nur von Soll und Haben; höchſtens daß er, wenn ihm Wiz zugebote ſteht, für den Gedanken ein Gleichniß gibt. So der trokene Menſch.

Der Humoriſt dagegen iſt nicht damit zufrieden, der Erkenntniß einen Gedanken mathematiſch genau

unterbreitet zu haben; ihm ist die Idee eine Jacobsleiter, die von der Erde zum Himmel führt, sie ist ihm die Basis, von welcher aus der Irisbogen der Weltanschauung sich hinüberspannt in die Ewigkeit.

Humor ist der Sohn von Geist und Fantasie, und lebt von dem unermeßlichen Reichthume seiner Aeltern mit rüksichtloser Großherzigkeit in den Tag hinein. Er ist z. B. im Stande, eine unschäzbare Perle, schön wie eine Freudethräne, rein und schwer wie eine Reuezähre, hinabzuschlürfen in einem Trunke des Entzükens, statt sie hinzugeben um den Marktpreis des Verstandes; so auch ist es ihm ein Leichtes, den Demant einer Zeitfrage durch den galvanischen Schlag seiner vernichtenden Urkraft im Nu in Asche zu verwandeln; oder er wirft einem armen Teufel von Schwärmer, dem eine schöne Sternennacht das seligtrunkene Auge mit dem Thau himmlischer Ahnung füllt, eine Anweisung zu auf die Nationalbank des Jenseits.

Humor hat zu seinen Weltfahrten — denn er ist immer in Bewegung wie Ahasver, nur daß sein Blik mehr auf das Leben als auf das Grab gerichtet ist — ein buntes eigenthümliches Gefolge; eine Dienerschaft, die genau charakterisirt sein will, da sie, auf die Seelengüte ihres Gebieters sündigend,

ſich ſehr oft mit ihm zu identificiren ſucht und Streiche macht, die auf ſeine Rechnung kommen und ihn da, wo man ihn nicht ganz kennt, nicht ſelten in Mißcredit bringen.

Die Freiheit, oder vielmehr Frechheit, Humor ſelbſt vorzuſtellen, erlaubt ſich am häufigſten ſein Kammerdiener, der Wiz.

Dieſer etwas allzu lokere Zeiſig entblödet z. B. nicht, ſich mit den Kleidern und Koſtbarkeiten ſeines Herrn zu ſchmüken, ſeiner Briefe ſich bedienend in die beßten Häuſer und Herzen zu dringen und beſonders den Damen, die nicht immer das Kleid und den Mann ſcharf zu ſondern verſtehen, ein heilloſes Qui pro quo vorzugaukeln.

Humors Caſſier, der Scharfſinn, macht es zwar, da er reifer und ſolider als der Wiz, nicht ſo arg wie dieſer; allein auch er hat die Marotte, ſich bisweilen für ſeinen Gebieter auszugeben. Schuld hieran iſt ſeine ſehr ſcharfzüngige, mediſirende und herrſchſüchtige Frau, die Satire, die ſich gar zu gerne über alle Welt luſtig macht und mit den günſtigen Verhältniſſen ihres Mannes prunkt.

Sie hat zwei Schweſtern, von denen die jüngere und liebenswürdigere, Namens Laune, an den Springinsfeld Wiz, die andere, Ironie genannt,

an den Tiefſinn verehelicht iſt, der dem Humor von ſeinem Vater als eine Art Mentor beigegeben worden.

Die Wirthſchaft dieſer drei Ehepaare iſt oft, wie nicht anders möglich, eine höchſt wunderliche, kunterbunte.

Alle Sechs beſchäftigen ſich in ihrer freien Zeit mit Literatur, am liebſten mit Belletriſtik, jedes in eigenthümlicher Weiſe. Arbeiten ſie getrennt, ſo geht es oft ganz gut; ſchlimm aber, wenn ſie ſich auf eine und dieſelbe Idee werfen und dieſe gemeinſchaftlich verarbeiten wollen. Kaum daß ſie begonnen, entſpinnt ſich Zank und Streit, und die ſeltſamſten Ergüſſe ſind die Folge. Umſonſt iſt dann das Vermitteln der freundlichen Laune; ihr frivoler Mann, der zungenfertige Wiz, läßt ſie ihr friedliches Werk nicht vollenden, ſchiebt ihr ein Bonmot nach dem andern in den Mund, klappert dazwiſchen mit den Dominoſteinen des Wortſpieles, als wäre er allein in der Stube, und bezt mit dem der Fantaſie entſtammten bunten Fliegenwedel die ihn umſchwärmenden Gleichniſſe zu Tode. Schlägt der Scharfſinn vor, die gemeinſchaftliche Idee von der ihm wichtigſt ſcheinenden, einleuchtendſten Seite aufzufaſſen und darzuſtellen; ſo kommt ihm ſeine eigene Frau, die

Satire, plözlich in die Quere, ergießt ſich in Läſterungen über Dies und Jenes, nennt ſelbſt den Mentor Tiefſinn einen Pedanten und droht ihrem Manne, wenn er von ſeinen Spizfindigkeiten nicht laſſen wolle, mit dem Wize ganz allein die Sache abzumachen; eine Drohung, die niemals die beabſichtigte Wirkung auf ihn verfehlt, da er mit dem nur zu ſehr unternehmenden Kammerdiener eifert. Die Ironie begnügt ſich bei ſolchen Anläſſen damit, zu ſämmtlichen Vorſchlägen und Intriguen das Näschen zu rümpfen und dieſelben auf den Kopf zu ſtellen.

Tritt nun aber hierbei einmal der Herr Humor ein, ei wie raſch ändert ſich da die Scene!

Er weiß um ſeiner Dienerſchaft Getriebe, kennt die Fähigkeiten Aller genau und es mißlingt ihm nie, die Streitenden zu verſöhnen, zu vereinigen.

Er heißt ſie ihm folgen und ſie ſchließen ſich ihm mit Freuden an, denn ſie ſind unter ſeiner Führung genußreicher Augenblike gewiß, gleichviel, wohin es mit ihm gehe. Ob in einen Orangenhain, mit weiter Ausſicht über einen glänzenden, reichbelebten Golf oder in die Tiefe eines Urwaldes, auf einen Maskenball oder in das nakte Dachſtübchen einer armen Witwe, in einen Tempel der Kunſt oder eine

Höhle von Dieben und Mördern, an die ſchlafgeflohene Lagerſtätte eines Ehrſüchtigen oder Geizigen oder zum Abendgebete friedlicher, gottergebener Armen: was Humor ihnen dabei zeigt und ſagt, beſchäftigt ſie vollkommen, macht ſie einig und zufrieden.

Humors Erziehung war eine ſehr eigenthümliche. Kaum von der Mutterbruſt weg, legte ihn ſein Vater, der Geiſt, an die friſche blumenumduftete Quelle, Gemüthlichkeit genannt, und ließ hier das Kind ſich erkräftigen im ſchönen ſonnigen Grün der Hoffnung unter dem reinen Aetherblau des Glaubens. So, immer in Gottes freier Luft, erſtarkte der Sohn der Fantaſie wunderbar und wuchs raſch heran, mächtig an Leib und Seele. Den Unterricht ertheilten die Aeltern ſelbſt und zwar ſpielend: eine Pflanze, ein Thierchen gab ſeinem Vater Anlaß zur Belehrung und er lenkte leicht den Blik des jungen Forſchers vom unſcheinbarſten Erdengeſchöpfe bis zum Menſchen, vom einfachſten Gedanken bis zur höchſten Idee des Abſoluten.

Humor ſpricht alle lebenden und todten Sprachen — des Herzens, iſt in keiner Wiſſenſchaft Idiot und übt faſt alle Künſte der Welt aus: er iſt Dichter und Geſchichtforſcher; Plaſtiker, Landſchaft-, Portrait- und Hiſtorienmaler, leidenſchaftlicher

Muſiker, ein ſehr geübter Schüze und Fechter, ein furchtbarer Kritiker, ein glänzender Improviſator, Tragiker und Komiker, Kunſtreiter und Tänzer, Diplomat und Filanthrop, Miniſter und Volksvertreter zugleich: genug, Humor weiß und kann faſt Alles, was irdiſches Wiſſen und Können ſagen will, und iſt dabei mit dem, was jenſeit alles Irdiſchen liegt, vertrauter als man für möglich halten ſollte.

Das Princip ſeines Daſeins iſt — Liebe; dieſe ſeine Liebe zur Menſchheit aber hat das mit der göttlichen gemein, daß ſie — züchtigt.

Er ſähe gerne Alles um ſich her glüklich; wird jedoch, da es, ach, hiernieden der Glüklichen ſo wenig gibt, und hieran die Menſchen meiſt ſelbſt ſchuld ſind, ſehr oft bitter, ſtreng, hart; dem gutherzigen Polterer gleich, der mit ſcheinbarem Haſſe unter den Menſchen umhertobt, dann aber die Weinenden in die Arme ſchließt und mit gränzenloſer Liebe überhäuft.

So wandelreich die Aeußerungen des Naturells, ſo proteiſch iſt auch Humors perſönliche Erſcheinung.

Jezt ein ſchöner blühender Jüngling von ſchwärmeriſchem Weſen, voll hohen Seelenadels, ein idealer begeiſterter Verehrer alles Schönen, Edlen, Großen, glühend in Liebe, aufopfernd in Freundſchaft, ein

Held im Kampfe für die höchſten Intereſſen der Menſchheit; erſcheint er jezt, ehe man ſich deſſen verſieht, als Greis, belaſtet von den Erfahrungen eines langen leidenvollen Lebens, gehüllt in den Ernſt der Stoa, ein unbeugſam ſtrenger Richter der Gegenwart.

Und wie iſt er im nächſten Augenblike? — Glänzendes Salonleben umſtrahlt ihn, den gewandten feinen Lebemann, den Löwen des Tages.

Was aber will Humor in ſolchem Kreiſe? Zählt er die Perlen um den blendenden Naken einer gefeierten Dame oder die unter den Lidern ihrer ſeelenvollen Augen zerdrükten? —

Studirt er die Farbenlehre der großen Welt und ihre Kunſt, geheimes Leid und Elend ſo herrlich zu übertünchen? —

III.

Kritik.

Wie die Kunſt, in ihrer höchſten Freithätigkeit, treue Abſpiegelung der Natur, ſo iſt die Kunſtgeſchichte die blumenbeſäete Parallele der Weltgeſchichte.

Inniger als es auf den ersten Blik erscheinen mag, hängt das Leben der Kunst mit dem zusammen, was die Geschichte der Menschheit bedingt; selbst der Künstler ist sich dieses Zusammenhanges nicht immer klar bewußt, gleichwie ein großer Staatsmann nicht immer die ganze Reihe von Folgen überblikt, welche eine von ihm in's Dasein gerufene Idee für die Zukunft haben kann.

Dem Geschichtforscher bleibt es vorbehalten, den Causalnexus im Geschehenen, Gegenwärtigen und Kommenden, die Wirkung von Momenten aus dem Einzelnen auf das Ganze, aus dem augenbliklich Nothwendigen auf das für die Zukunft Anwendbare nachzuweisen, zur Anschauung, Belehrung und Erhebung vorzuführen; und so ist es auch die Aufgabe des Kunstkritikers (Aesthetikers), die zeitweiligen Erscheinungen im Gebiete der Kunst sich im geistigen, d. i. moralisch nothwendigen Zusammenhange mit der Vergangenheit, wie mit den inneren und äußeren Lebensbedingungen der Gegenwart zu denken und aus diesem umfassenden Gedanken für das Kunstleben der Zukunft zu abstrahiren.

Das Princip der Weltgeschichte ist Wahrheit, das der Kunstgeschichte Schönheit. So wenig als jener der Wahrheit, ist der Begriff von Schönheit

relativ; das Schöne muß gefallen, gleichwie das Wahre erkannt werden muß. Wenn man bei Beurtheilung von Kunstgegenständen, wie leider nicht selten, hört: „Dies ist Geschmaksache", so ist diese in solchem Sinne ausgesprochene Bemerkung ein Ausdruk von Barbarei; denn es gibt nur einen wahren, echten, guten Geschmak, und wer diesen nicht besizt, ist in Dingen der Kunst unzurechnungsfähig: in der rein ästhetischen Kritik ist nur der Geschmak, das aus dem geläuterten Schönheitsinne gewonnene Kunsturtheil, zulässig; was sich im Widerspruche von diesem äußert, ist Ungeschmak.

Wir durchschreiten zwei Lebensperioden, bevor wir die Höhe des Geschmakes erreichen.

In der ersten: genießen wir, ohne zu urtheilen; in der zweiten urtheilen wir, ohne zu genießen; erst in der dritten, in der des geläuterten Schönheitsinnes nämlich, genießen wir urtheilend und urtheilen genießend.

Es bethätigt sich hierin der oben bemerkte innige Zusammenhang von Kunst und Leben.

Der aufstrebende, von Liebe und Hoffnung für die Menschheit wie für seine edlen Wünsche begeisterte Jüngling gibt sich den Erscheinungen vertrauensvoll, ohne Rükhalt und moralisirende Strenge hin; denn, selbst gut, nimmt er fast Alles für gut und

echt, iſt leicht für etwas einzunehmen, weil unbedingte Gläubigkeit ſeine Seele erfüllt und für Skeptik keinen Raum läßt, und genießt ſo ſeines Lebensfrühlings, ohne ſich ſeiner völlig bewußt zu werden; ein traumdurchwobenes Daſein, worin die Einbildungkraft vorherrſchend, das Urtheil durch Liebe gehemmt, die Urtheilskraft noch nicht entwikelt iſt.

Aus dieſer liebereichen und zweifelarmen Periode der erſten Jugend, dieſer glüklichſten Zeit des Lebens, wenn Glük bei Bewußtloſigkeit denkbar iſt, durch einen heftigen Seelenſchmerz, erzeugt durch Verrath oder Gebrechlichkeit des Menſchenherzens, plözlich in die zweite Periode geſtoßen, in die ſtürmiſche, heftig erſchütterte des Zweifels, Mißtrauens, Menſchenhaſſes: beginnt der zum Manne heranreifende Jüngling, ſtatt wie früher alles im Aetherblau des Glaubens und im Roſenrothe der Liebe, nunmehr die Erſcheinungen grau in grau gefärbt zu erbliken, an ſie den Maßſtab der Hinfälligkeit zu legen und ſelbſt Thatſachen ihr gebührendes Recht zu entziehen; er genießt nicht mehr, er beurtheilt und verurtheilt nur und kennt blos eine Wonne, die der Einſamkeit.

Aber die Alles vermittelnde, ausgleichende Zeit führt den Gekränkten und Kränkenden, den durch erlittenes Unrecht ungerecht Gewordenen mit ſanft

leitender kaum fühlbarer Hand aus dieſer Herz und Kopf beengenden Sturm- und Drangperiode in die der männlichen Reife, worin ſich die Erfahrung zur Erkenntniß erhebt, die Einbildungkraft zur Fantaſie, das Gefühl zum Pathos: auf dieſer Höhe angelangt, werden ſeine Lebensanſichten zur Weltanſchauung, Gedanken zu Ideen und dieſe verklärt durch den Abglanz des ewigen Ideals.

Und ſo folgen und äußern ſich auch die drei Alter des Lebens in der Kunſt: das erſte — in Alles ſchön, gut und fehlerfrei findender, idealiſirender, verhimmelnder Bewunderung; das zweite — in Alles häßlich, ſchlecht oder mangelhaft nennender, materialiſirender, herunterziehender Verneinung; das dritte endlich, das des Geſchmakes, in — ſich ſelbſt verleugnender, beſonnener, verſtändig liebevoller Hingebung an den Gegenſtand, wie in leidenſchaftloſer Gegenüberhaltung ſeiner Idee und Form.

IV.

Malerei.

a. Das hiſtoriſche Gemälde.

Das Weſen des Geſchichtgemäldes beruht nicht allein auf dem Gegenſtande, ſondern auch und, wie ſich aus Folgendem deutlich ergeben ſoll, weit mehr

noch auf der Art der Auffassung und Darstellung desselben; eines geschichtlichen und zugleich wichtigen oder doch interessanten Momentes nämlich, den der Maler als größtentheils gekannt annehmen darf.

Es ist nicht nöthig, zur Beweisführung, daß der geschichtliche Gegenstand allein noch nicht das Gemälde zum historischen mache, auf die leider nur allzu zalreichen Machwerke in den Kunstausstellungen hinzuweisen, die sich durch geschichtliche Gegenstände dem Auge als Historiengemälde aufdringen, bei richtiger Anschauung dagegen alsbald das Recht auf diesen hohen Anspruch verlieren und in das Gebiet des Genre herabsinken oder wol gar in ein Nichts sich auflösen: hier genügt, den Begriff von *historischer* Auffassung und Darstellung zu bestimmen oder vielmehr nur, da dies in der ersten und zweiten Abtheilung unseres Buches schon geschehen, denselben auf die Malerei anzuwenden und zu zeigen, welches Gemälde ein historisches genannt zu werden verdiene.

Dem Stoffe nach, gehören in dieses große Gebiet, als das wichtigste und umfassendste der bildenden Kunst, zuvörderst Momente der Geschichte, der universalen oder specialen, die interessant und bekannt sind; sodann alle Darstellungen von Wesen und Scenen aus der Mythe und Religionsgeschichte; ferner

ſolche aus Legenden, Sagen und Dichtungen; endlich jene ſelbſterfundener Verkörperung oder Simboliſirung abſtracter Begriffe, Charakteriſtiken, z. B. eines Spielers, Geizigen u. dgl., wie überhaupt bedeutender, rein menſchlich intereſſanter Seelenzuſtände.

Dies und noch manches Andere iſt es, woraus ſich der Maler ſeinen Gegenſtand wählen kann.

So unermeßlich der Reichthum an Stoff für das hiſtoriſche Gemälde, ſo mannichfaltig kann ein und derſelbe Vorwurf vom Künſtler aufgefaßt und behandelt werden, ſo ungehemmt iſt er in Bezug auf Anordnung und Umfang des Bildes ſelbſt: ſo iſt z. B. Correggio's Magdalena ein räumlich ſehr kleines aber vom äſthetiſchen Geſichtspuncte aus großes und wahrhaft hiſtoriſches Gemälde, während ſo viele geſchichtliche Tableaux von coloſſalen Verhältniſſen nichts weiter als rieſige Genrebilder zu nennen ſind.

Wie in aller Kunſt überhaupt nicht das Was ſondern das Wie entſcheidet, ſo iſt es auch in der Hiſtorienmalerei nicht der Gegenſtand, noch viel weniger der Umfang des Tableaux, was den Werth des Gemäldes als eines hiſtoriſchen beſtimmt; ſondern es wird derſelbe einzig und allein durch die Auffaſſung und Behandlung des Vorwurfes bedingt: dieſe aber ſind nur dann hiſtoriſch zu nennen, wenn

die allgemein gekannte oder vom Künſtler (wie zuweilen vom Geſchichtſchreiber) unterlegte Idee in der Geſtaltung klar ausgeprägt, das Moment völlig erſichtlich, der Grundgedanke im Geiſte der Zeit oder, wie bei heiligen und ſimboliſchen Gegenſtänden, der Uridee, des Ideales Form gewonnen hat. Selbſt bei vollendeter Technik, der reinſten Zeichnung und Farbengebung, iſt ein hiſtoriſches Gemälde als ſolches — nicht als Bild an ſich — noch verwerflich, wenn ihm die innere Wahrheit, die Seele der Charakteriſtik, fehlt; d. h. wenn nicht die Idee ſo anſchaulich dargeſtellt iſt, daß der als vom Künſtler angeſtrebt erkannte Eindruk auf das Gefühl mittels der Fantaſie ſich äußern muß.

Eine minder ſchwierige, wenn gleich bei Erfüllung der äſthetiſchen Bedingungen noch immer künſtleriſche, poetiſche Aufgabe hat das Genrebild.

b. Das Genrebild.

Zum Genre werden alle bildlichen Darſtellungen aus dem gewöhnlichen Leben gerechnet, welche Scenen von komiſcher oder ernſter, anmuthiger oder carikirter Natur zum Gegenſtande und mehr die Wirkung der Gemüthlichkeit und des Wizes als jene der Poeſie im höheren Sinne zur Tendenz haben.

Die Genremalerei, gegenwärtig so allgemein cultivirt und beliebt, daß sie nachgerade die Historienmalerei zu beeinträchtigen beginnt, ist nicht, wie man gewöhnlich annimmt, ein Ergebniß neuerer Zeit, sondern antiken Ursprungs; die kleinen Wandgemälde und Verzierungen in und an den Wohnungen der Griechen und Römer, besonders der leztren, wie man sie noch in Pompeji z. B. sehen kann, waren meist nichts anders als genrehaft behandelte Momente aus ihrem, mit dem der Götter so eng verbundenen Leben, rein mythische oder simbolische Darstellungen, die im Beginne des Christenthums häufig schon den Charakter der Satire, d. i. der heiteren Verneinung des Götterglaubens annahmen.

Weil aber der Wiz oft in Wizelei und das Gemüthliche in Empfindeln ausartet, hat der Darsteller des Genre's — sowol der bildende Künstler als der Dichter auch — die schmale Gränze scharf in's Auge zu fassen, die den Uebergang vom Kleinen in's Kleinliche, vom Kindlichen zum Kindischen, vom Naiven zum Frechen, vom Komischen endlich zum Albernen bildet. Wie erbärmlich z. B ist nicht die Wiz- und Anekdotenjagd in so vielen Memoiren, diesen Genredarstellungen gegenüber der Geschichte, dem großen historischen Gemälde der Zeit! —

c. Das Portrait.

Im engeren Sinne ein untergeordneter Kunſtzweig, iſt das Portrait im weiteren Verſtande die Baſis der Hiſtorienmalerei, da die Seele, der Charakter des Menſchen zunächſt und zumeiſt aus den Zügen ſeines Antlizes zu erkennen, und demnach auch der jeweilige Zuſtand ſeines Geiſtes und Gemüthes bezüglich eines darzuſtellenden geſchichtlichen Momentes hauptſächlich durch den Geſammtausdruk derſelben anſchaulich zu machen iſt.

Gleichwie ſich das Epos aus kurzen Schilderungen der Rhapſoden und das Drama aus dem Monologe entwikelt hat, war auch das Einzelnbildniß der Anfang der Hiſtorienmalerei; und von dieſem Standpuncte allein iſt das Portrait als Kunſtwerk zu beachten. Es iſt ein ſolches, wenn es den hiſtoriſchen Blik des Malers bekundet, und iſt es nicht, ſelbſt bei vollendeter Technik, ſobald er fehlt. Unter hiſtoriſchem Blike aber iſt zu verſtehen die Fähigkeit, in der Seele der abzubildenden Perſon zu leſen, ihre Geſchichte zu ſtudiren und das geiſtige Reſultat derſelben in ihrer Fiſiognomie anſchaulich zu machen; denn, wie geſchikt und durch Verhältniſſe gewohnt auch viele ſein mögen, Blik und Miene zu beherrſchen und ihnen einen beliebigen Ausdruk zu geben: immer noch wird

dem ſcharfen Auge des wahren Künſtlers, gleichwie dem des großen Arztes, der ſich durch unzuſammenhängende oder ausweichende Krankheitgeſchichte nicht täuſchen läßt, manches wahrnehmbar bleiben, das ihm Aufſchluß über das Geheimniß des Seelenlebens geben kann.

d. Die Landſchaft.

In der Landſchaftmalerei tritt, mehr als faſt in jedem anderen Gebiete der bildenden Kunſt, der Unterſchied heraus zwiſchen Manier, Methode und Stil: er zeigt ſich ſogar dem Auge des nicht äſthetiſch Gebildeten. Jeder Menſch nämlich trägt in die lebloſe Natur von ſeinem Leben über, und es wird, ſozuſagen, Jeder beim Anſchauen einer Gegend mehr oder weniger ſelbſt zum Maler und entwirft von derſelben, je nach ſeiner Bildung und Stimmung, ein Bild in ſich, wobei die Fantaſie oder der Verſtand leitet. So ſehen wir, daß aus einer Gruppe Menſchen, die von einem ausgedehnten Standpuncte eine Landſchaft überbliken, der Eine hier, der Andere dort ſich behaglicher fühlt, indem ihn dieſe oder jene Seite der Gegend mehr anſpricht; und dies iſt das natürliche Recht, das jederman zur Beurtheilung eines Landſchaftgemäldes mitbringt.

Aber hieraus eben ergibt ſich eine nicht unerhebliche Schwierigkeit für den Künſtler; denn kann er bei jedem andern Kunſtproducte, falls dasſelbe im allgemeinen nicht befriedigte, an die wiſſenſchaftliche Kritik appelliren, ſo hat er auf dieſem Gebiete das große Publicum als lezte, um nicht zu ſagen als einzige Inſtanz vor ſich.

Der noch in Manier befangene Landſchafter hält ſich ängſtlich an die äußere Form, verweilt bei Nebendingen, führt ſie fleißigſt aus, läßt gleichſam jedes Blatt eine Rolle ſpielen, unbekümmert um die Harmonie des Ganzen, um die Durchgeiſtung der Maſſen, um die Poeſie des Momentes; jeder Stamm, jeder Zweig, jedes Wölkchen iſt vielleicht ganz richtig in Zeichnung und Farbe, fertig zu nennen, allein Alles zuſammen gibt kein Bild.

In Bezug auf das Enſemble iſt der methodiſche Maler mit ſich im Reinen; er weiß, was er will.

Es ſchafft dieſer nichts, woran ſich der Verſtand des Beſchauers ſtoßen könnte, nichts, das ein Auge von gewöhnlichem Blike ganz unbefriedigt ließe, denn er entwirft mit genauer Berükſichtigung des Totaleindrukes, zeichnet correct und ſeine Farbengebung ermangelt nicht der Stimmung; er ſchafft mit Verſtand: allein eben dieſe nur auf dem Verſtande und

der Technik beruhende Abſichtlichkeit, dieſe Berechnung des Effectes, ſtört das Auge — nicht des Kopfes — der Seele, hindert die Fantaſie, frei zu werden und läßt das Herz kalt.

Der geniale Landſchafter dagegen beherrſcht von vornherein nach ihm ſelbſt halb unbewußter Nothwendigkeit, Idee und Form ſeines Gegenſtandes; er bewältigt die Farbentonmaſſen leicht; ſein Blik in die Natur iſt, ſozuſagen, ein pantheiſtiſcher, Alles belebender, wahrhaft poetiſch anſchauender. Er mag nun idilliſche Ruhe oder dämoniſche Zerriſſenheit, Rührung und Andacht bei Sonnen- Auf- und Untergang oder Furcht und Entſezen beim Aufruhr der Elemente darſtellen: er benöthigt dazu keiner hindeutenden, erklärenden Figuren; er läßt die Natur ſelbſt im Bilde ſprechen.

V.

Productivität.

Die größten Künſtler aller Zeiten — mit nur wenigen Ausnahmen — waren immer zugleich auch die productivſten: es ſeien hier nur genannt die Dichter Sophokles, Shakſpere, Calderon, Goethe, Walter Scott; die Maler

Rafael, Dürer, Buonarotti, Rubens, Vernet; die Bildhauer Canova, Thorwaldſen, und die Muſiker Mozart, Beethoven, Roſſini.

Daß ſich nicht ſelten auch mittelmäßige Kräfte als ſehr productiv bethätigen, beeinträchtigt dieſe durch die angeführten großen Beiſpiele erhärtete Anſicht durchaus nicht; ebenſowenig als, daß es Männer von Genie gab und immer geben wird, deren Schöpfungkraft durch ungünſtige fiſiſche und moraliſche Bedingungen gehemmt bleibt.

Der Reichthum des Genius verbirgt ſich eben ſo ungerne als der materielle; bei erſterem findet ſich überdieß der Geiz nur höchſt ſelten vor; das Geizen mit der koſtbaren Zeit ausgenommen. Und wem kann ſie koſtbarer erſcheinen als dem Genius? Das wahre Genie hat immer den Fleiß im Geleite; und was vermag nicht ein ſolcher Verein! Man rechne nur ein wenig und man wird ſehen, daß ſich über die Anzahl Bände eines Voltaire, Scott, Goethe u. A. nicht zu verwundern iſt. Angenommen, daß ein Autor durch dreißig Jahre producirt und im Durchſchnitte täglich nur vier Drukſeiten ſchreibt, ſo gibt dies in zwei Monaten einen Band von 240 Seiten, in einem Jahre 6 —, in dreißig Jahren 180 Bände.

Wir haben in neueſter Zeit Beiſpiele von anſcheinend unmöglicher, und daher ſogar verdächtigter, Productivität an mehren Autoren; beſonders an Boz Dickens und Alexander Dumas. Die Löſung des Räthſels heißt ganz einfach: Fleiß.

Dumas ſchreibt jeden Tag einen Drukbogen gewöhnlichen Octavs, mithin in zwölf Tagen einen Band von 216 Seiten. Sechs Tage von jedem Monate abgerechnet, die er vielleicht unbenüzt läßt, macht dies im Jahre 24 —, in dreißig Jahren folglich 720 Bände...

Rafael ſtarb mit dreißig und einigen Jahren; die Zahl ſeiner Werke, groß und klein, überſteigt dreihundert. Lope de Vega ſchrieb an fünfhundert größere und kleinere Dramen.

VI.

Univerſalität.

Der Genius ſtrebt, wie nach raſcher, wenig unterbrochener Thätigkeit, ſo auch nach univerſeller Ausbildung, nach Erkenntniß alles Seins, nach Totalität. Es iſt dieſes ſchöne Streben in der bildenden Kunſt, wenn nicht ein unausführbares, ſo doch ein beiweitem ſchwierigeres als in der des Wortes.

der Dichtkunſt, obgleich es zum Belege für Erſtres nicht an glänzenden Beiſpielen fehlt, wie Michel Angelo, Buonarotti, Rafael, Salvator Roſa, Rubens u. A.

Die Sprache iſt das mächtigſte Mittel des Geiſtes, das weiteſte Gebiet zur Bethätigung des Genius; denn „im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort."

Es ſtrebt der Genius, ſich mittels des göttlichen Wortes über die Geſammtheit der Erſcheinungen zu verbreiten, in ihm die Ideen, von der höchſten, der Uridee des Abſoluten, bis zur unterſten, der des ſiſiſch Nothwendigen, zu incarniren, den Cauſalnexus von allem Beſtehenden nachzuweiſen und ſo ſich ſelbſt als concentrirende Intelligenz zu bethätigen, welcher alles im Zuſammenhange, in ewig moraliſch-nothwendiger Wechſelwirkung erſcheint und die aus ſich als Mikrokosmos alle Geſetze des Makrokosmos entwikelt.

Der Genius — auf dieſem Höhepuncte — überſchaut mit ſicherem Blike alle Gebiete menſchlichen Wiſſens und Könnens; ſieht, wie ſie an einander gränzen und ſich bedingen; nichts kann ihm entgehen.

Achte Abtheilung.

Die Kunſt, ſchön zu leben.

Hufeland's „Makrobiotik.“ Theorie der Lebensverlängerung, Kunſt, ein hohes Alter zu erreichen, iſt mehr bekannt als angewandt, was jedoch den Werth derſelben nicht im geringſten vermindert.

Indem wir nun von einer „Kunſt, ſchön zu leben“ oder von einer „Kalobiotik“ Act nehmen ſollen, hat zunächſt die Frage Berechtigung, ob eine ſolche Kunſt überhaupt beſtehe, wonach dann zu erörtern wäre, worin ſie ihren Beſtand habe.

Werfen wir einen Blik um uns, nur in die Aeußerlichkeiten des Lebens der Civiliſation, ſo ſehen wir nach allen Richtungen Gegenſtände, welche von einem inneren Bedürfniß nach bequemer und geſchmakvoller Geſtaltung dieſer Aeußerlichkeit zeugen; beſonders heutzutage, da ſich die Kunſt mehr denn je mit der Induſtrie verſchwiſtert und man höheren Anforderungen Rechnung trägt, ſelbſt vonſeite der Regierung,

wie z. B. dies das neue Wiener Muſeum ſo erfreulich bethätigt.

Die „Kunſt, ſchön zu leben“ (Kalobiotik), beſteht, aber ſie beſteht nur ſo, wie die Sonne, die wir an trüben Tagen auch nicht oder nur in zeitweiligen Strahlenblizen zu ſehen bekommen, und die, wenn es bei uns nachtet, bei unſern Gegenfüßlern Tag macht.

Die „Kunſt, ſchön zu leben,“ beſteht thatſächlich; in jedem Menſchen kommt ſie, mehr oder weniger, zum Ausdruk; ſo etwa, wie jeder Menſch ein geborner Schauſpieler iſt, ohne eben die Schauſpielkunſt profeſſionell auszuüben. So beſteht, wie eine Lehre der Schauſpielkunſt, auch eine Lehre der Schönlebekunſt, aber nur fragmentariſch, nur in abgeſonderten, noch nicht zu einem vollſtändigen Siſteme verſchmolzenen Theorien.

Wir haben ſeit Ariſtoteles, alſo ſeit zwei Jahrtauſenden, eine „Wiſſenſchaft des Schönen,“ die Aeſthetik; dieſe aber hat es, als Lehre vom Geſchmake, nur mit Werken der Kunſt zu thun, oder es bleibt bei ihrem Studium wenigſtens dem Denker ſelbſt überlaſſen, ihre Geſetze auch auf das unmittelbare Leben, ja ſogar auf das der Natur anzuwenden.

Wir beſitzen auch eine Kalitechnik, d. i. die auf Induſtrie angewandte Aeſthetik; ja man könnte

mit demſelben Rechte, womit man annimmt, daß „gut iſt, was der gute Menſch thut," von dem Aeſthetiker ſagen, daß er, als ſolcher, nothwendigerweiſe auch Kalobiotiker, Kenner und Ausüber des Schönlebens ſei.

Dieſe Annahme hält jedoch nicht völlig Stich. Der Aeſthetiker trägt allerdings die Bedingungen des Schönlebens in ſich; wendet er ſie aber auch in gegebenen Fällen an? Das gebildetſte Urtheil für Dinge der Kunſt ſchließt, wie das Leben ſo manchen Aeſthetikers leider oft genug beweist, noch nicht den reinen Sinn, den „Geſchmak" für die Dinge des unmittelbaren Lebens, des gewöhnlichen Thun und Laſſens in ſich: wie einiſch erſcheint und gibt ſich nicht ſo Mancher, der mit Aeſthetik „wolvertraut, deſſen Beruf ſie iſt!

Die Griechen waren, ohne dieſes ihrer Sprache entlehnte Wort „Kalobiotik" im Munde zu führen, geborne Kalobiotiker, denn ihnen galt die Schönheit der Form als das Höchſte, ſie vergötterten ſchöne Menſchen, und die Glanzepoche des Griechenthums mit einem Perikles und einer Aſpaſia läßt ſich füglich auch als Höhepunct der Schönlebekunſt bezeichnen.

Und dennoch iſt zwiſchen jenem potenzirten Schön-

leben und dem, was wir unter Kalobiotik verstanden wissen wollen, ein bedeutender Abstand.

Das moderne Leben unterscheidet sich von jenem wesentlich dadurch, daß es beiweitem mehr in die Breite strebt, während das antike nur Höhe und Tiefe anstrebte; will sagen, daß im Wesen der Antike höchster Seelenadel und gleichzeitig infernalische Leidenschaft sich geltend machten, während es unter uns Modernen — abgerechnet Ausnahmen, die für das Ganze nicht beweiskräftig — weder Genien noch Dämonen, nicht Engel und nicht Teufel, sondern eben nur Menschen gibt, die sich, wieder allgemein zu sprechen, im Zeitstrome zweier Jahrtausende abgeschliffen haben, wie felsentrissene Steine im Flußbeete.

Die Bedürfnisse von uns Neuzeitigen haben in die Breite zugenommen; sowol die stofflichen als die geistigen Bedürfnisse sind, in Vergleich zu jenen der vorchristlichen Zeit, in's Unermeßliche hin vervielfältigt worden, was immer auch man von dem Luxus der Römer sagen möge: ein Luxus, der eben nur unsere Ansicht bestätigt, nämlich, daß die Alten mehr nach Höhe und Tiefe strebten, und daß unser Streben in die Breite geht. Wir finden heute selbst nicht mehr den hohen und tiefen Luxus der feinen Welt aus der Renaissance- und Rococco-, ja nicht einmal aus der

Restaurations- und vormärzlichen Zeit, wir begegnen ihm nicht mehr in seinen maßlosen, betäubenden, erdrükenden Gestaltungen; dafür aber sehen wir Luxus und Geschmak sich da entfalten, wo früher nur primitives Bedürfniß und größtentheils geschmaklose Befriedigung desselben geherrscht: im Mittelstande nämlich und selbst in den unteren Schichten der Gesellschaft, und es stellt sich nachgerade die Ueberzeugung heraus, daß die Menschen von heute Kalobiotik üben, ohne sich dessen bewußt zu sein, ohne den Begriff davon in sich zur Klärung gebracht zu haben.

Man betrete nur z. B. die Wohnstube eines ganz einfachen Handwerksmannes von heute und beschaue sich sein bescheidenes Um und Auf; man wird ganz gewiß gefällige Ansätze zur Schönlebekunst wahrnehmen: einige Steindrukbilder, ein paar hübsche Porzellan- und Steingutfassen, gepreßte oder geschliffene Gläser, einen Spiegel in Bronzerahmen, einfache, aber gut gezeichnete und sauber gearbeitete Möbel u. a. m. Ihn selbst mit seiner Familie wird man an Sonn- und Feiertagen da und dort in einer Bekleidung und Haltung finden, die thatsächlich dafür sprechen, daß er und die Seinen in ihrer Art schön zu leben verstehen, will sagen, daß sie das Verhältniß des Genusses zur Arbeit richtig erfaßt haben, daß sie sich

sagen: „Der Mensch lebt nicht, um zu arbeiten, sondern er arbeitet, um zu leben." Und dies allein ist richtig. Denn hat er gleich, wie es geschrieben steht, sein Brot im Schweiße seines Angesichts zu gewinnen, so heißt es ja auch, und zwar aus des Heilands Munde selbst: „Der Mensch lebt nicht allein von Brot, sondern von allem, was aus Gottes Munde geht." In diesem Ausspruche liegt des Menschen Berechtigung, zu allen Genüssen, welche Natur und Kunst bieten, und man braucht nicht eben schwärmerischer Idealist zu sein oder gar in communistische Ideen auszuschweifen, um diese menschliche Berechtigung gelten zu lassen.

Der Sinn für das Schöne wohnt der gesammten Menschheit inne, und er äußert sich in allen Regionen des Menschenlebens mehr oder weniger, je nach den Momenten der sinnlichen und moralischen Erziehung, der staatlichen und persönlichen; gipfelt sich als Geschmack (ausgebildetes Schönheitgefühl, ästhetische Anschauung) in civilisirten Nationen, während er bei Völkern, die im Urzustande leben, nur als Keim erscheint, der Ausbildung bedürftig und zugleich bis zu einem gewissen Grade fähig, denn selbst da, wo das Leben der Natur sich nur in schwächster Aeußerung kundgibt, wie an den unermessenen

Küſtenſtrichen des arktiſchen Meeres, kommt dieſer Sinn für das Schöne noch zum Ausdruck: der Eskimo, durch mehr als zwei Drittheile des Jahres gegen Erſtarrung kämpfend, liebt es, Kahn und Geräthe zierlich zu geſtalten.

Und ſo, von dem rohen Erdaufwurfe oder der ſchauerlichen Wohnung des Troglodyten bis zum ſäulengetragenen Palaſt und dem ſtrahlenden Salon des Weltſtädters, äußert ſich der den Menſchen angeſtammte Schönheitſinn in tauſend Abſtufungen und macht ſich als ewiges Natur-Fideicommiß geltend.

Selbſt die Sprache des Menſchen bekundet, wie bedeutend das Moment des *Schönen* auf ſeine Exiſtenz einwirkt: er ſpricht von *ſchönen* Eigenſchaften; das war *ſchön gehandelt*, ſagt er; es war der *ſchönſte Augenblik* meines Lebens; ja, er ſpricht ſogar von einem *ſchönen Tode*.

Hiermit haben wir indeſſen nur vom Sinne oder Gefühle für das Schöne und von der Potenz desſelben, dem Geſchmake in Bezug auf die Erſcheinungen in Natur und Kunſt, alſo nur vom *Aeußerlichen* des Lebens geſprochen; unſer Vorwurf aber hat es mit der Schönheit des *inneren* Lebens zu thun, und wir wollen nun den Weg überbliken, der zu dieſem Ziele, dem des *Schönlebens*, führt.

Wenn Horaz sagt: „Si non bene, belle agas“ — „wenn Du nicht gut handelst, so handle wenigstens schön“ — so war ihm, als römischem Hofpoeten, eben etwas Menschliches begegnet, dessen Schiefes er durch viel Gerades wieder ausgeglichen hat; Schiefes, sagen wir, um nicht zu sagen — Menschenunwürdiges, da man diesen seinen Grundsatz ganz bequem dahin variiren könnte: „Wer so betrügt, daß sein Betrug gefällt, betrügt nicht und betrög' er alle Welt.“

Von diesem Horaz'schen „Schönhandeln“ haben wir also abzusehen, wenn wir unser eigentliches Ziel nicht aus dem Auge verlieren wollen.

Die Kunst, schön zu leben, beruht zunächst auf der sicheren Erkenntniß des Schönen. Das Schöne ist identisch mit dem Wahren und mit dem Guten

Den angebornen Trieb der Liebe zur Natur und Kunst zu nähren und großzuziehen ist die wichtigste Aufgabe desjenigen, der — schön leben will. Liebe an und für sich — ist schon ein Hauptmittel, das Leben zu verschönen. So läßt z. B. Friedrich Schlegel einen Liebenden sagen: „Ich fühle eine große Veränderung in meinem Wesen, eine allgemeine Weichheit und süße Wärme in allen Vermögen der Seele und des Geistes, und doch ist's nichts weniger als Weichlichkeit; vielmehr weiß ich, daß ich alles, was

meines Berufes, von nun an mit größerer Luſt und friſcherer Kraft treiben werde. Ich fühlte nie mehr Zuverſicht und Muth, als Mann unter Männern zu wirken, ein heldenmäßiges Leben zu beginnen und auszuführen und, mit Freunden verbrüdert, für die Ewigkeit zu handeln."

Liegen nun in der Menſchenliebe zunächſt und in der Liebe zu Natur und Kunſt die Grundbedingungen des Schönlebens, ſo iſt doch mit der Erfüllung derſelben die Kunſt oder Wiſſenſchaft, genannt Kalobiotik, noch lange nicht erſchöpft, denn gleichwie man „mit einem guten Herzen allein keine Schachpartie gewinnt," ſo iſt der an und für ſich gute, für ſeinen Nächſten, wie für Natur und Kunſt liebevolle Menſch noch weit entfernt, ein ſchönes Leben zu führen, wenn er nicht, dieſe allerdings wahre Richtung im Allgemeinen einhaltend, gleichzeitig die zu beiden Seiten der Hauptſtraße ſich hinziehenden Pfade in's Auge faßt und ſelbſt einſchlägt, denn eben dieſe Seitenpfade ſind es, wo man, während der gerade Fußweg durch manche Unannehmlichkeiten läſtig wird, anmuthiger Partien ſich zu erfreuen hat.

Es führt die Hochſtraße der Humanität, d. i. der allgemeinen Liebe für Menſchheit, Natur und Kunſt, wol zum Tempel der Erkenntniß, aber nur

auf den zur Rechten und Linken ſich hinziehenden Nebenwegen gelangt man, der Humanität zuſchreitend, an die Stadien der Urbanität, innerhalb welcher das Leben nicht blos ein gerechtes, ſondern auch ein ſchönes iſt.

Das Grundprincip der Schönlebekunſt iſt — Urbanität, obgleich hiermit nicht geſagt ſein ſoll, daß man nur in der Stadt (urbs) urban wolgeſittet werden könne.

Ohne Wolgeſittung iſt ein Schönleben nicht denkbar.

So finden ſich viele in Wiſſenſchaft und Kunſt hervorragende Männer, welche, obwol ihr Ruf alle Regionen der Civiliſation durchdringt, nicht eigentlich civiliſirte Menſchen, noch weniger kalobiotiſche zu nennen ſind: große Gelehrte und Künſtler, die in ihren Studirſtuben und Ateliers Wolgeſittung, guten Ton, Menſchenfreundlichkeit, wahre Lebensliebe verlernen, wenn ihnen ja ſchon dieſe Eigenſchaften jemals vindicirt werden konnten, und die, allmälig verbauert, von der Geſellſchaft verlangen oder doch in ihrer Zerſtreutheit erwarten, daß man ſie eben nehme, wie ſie ſich geben.

Solche Männer und — auch ſolche Frauen ſind, troz ihrer Berühmtheit, nicht zu beneiden, bisweilen

ſogar zu meiden: nicht beneidenswerth, da ſie, ein unſchönes Leben führend, nicht eigentlich leben; zu meiden, weil ſie durch Rauheit, Zerſtreutheit und Anmaßung zur Geißel der Geſellſchaft werden, indem ihnen der Geiſt Alles, die Form Nichts iſt, wenngleich dieſelben, Gelehrte oder Künſtler, in ihren Hervorbringungen die Form zu beachten genöthigt ſind.

Was wäre auch das Menſchenleben, vor Allem das Leben der ſtaatlichen Geſellſchaft, ohne Beachtung der Form! Iſt doch Form nichts anderes als Belebung der Idee, Verkörperung des Geiſtes, Incarnation des Wortes, Menſchwerdung Gottes. . . .

Der Kalobiotiker hat es mit der Form zu thun.

Unter Form jedoch iſt nicht das Förmliche zu verſtehen, nicht das Kalthöfiſche, nicht das Prätiöſe, nicht die ſteife Etikette, nicht der Zwang, der jede individuelle Freithätigkeit ausſchließt; wir haben unter Form zu verſtehen das Menſchenfreundliche, Gefällige, Zugängige im Verkehre mit der Welt, die Höflichkeit des Herzens, welche ſich zur Höflichkeit des Geiſtes verhält, wie die Sonne zum Monde.

Es handelt ſich demnach weit weniger um die äußere, als um die innere Form, wenngleich auch erſtere nicht zu vernachläſſigen iſt, und nur in

der richtigen Auffassung und Anwendung des Begriffes „Form“ liegt das Geheimniß der Kalobiotik.

Förmlichkeit, d. i. übertriebene, verkünstelte oder carikirte Form, macht jeden herzlichen Verkehr unmöglich und wirkt auf die Gesellschaft ebenso nachtheilig, wie Formlosigkeit, Cinismus.

Nehmen wir z. B. die zwei Filosofen Sokrates und Diogenes.

Sokrates, durchaus kein Mann der Etikette, besaß im höchsten Grad Höflichkeit des Herzens, die ihn denn auch zu einem Freunde der Armen, zu einem Volksmann im beßten Sinne des Wortes machte. Er besuchte die Werkstätten, er schloß sich da und dort einer Gruppe Arbeiter an und belehrte sie in freundlicher, klarer Weise, mit stätter Rükſichtnahme auf ihr Erkenntnißvermögen, immer nur einfach fragend und ihren Geist durch milde Gliederung dieser Fragen zur richtigen Beantwortung leitend, zur Auffassung dessen, was er sie eben lehren wollte. In dieser Weise führte dieser Weise ein schönes Leben, und er hatte sogar für die zeitweiligen Zornausbrüche seiner häuslichen Unholdin Xantippe eheschädlichen Andenkens stets ein Lächeln der Duldung, wenn auch vielleicht ein sarkastisches. Und wie Sokrates schön gelebt, so starb er auch, auf seine Ueberzeugung den Giftbecher leerend.

umgeben von ſeinen ihn verehrenden Schülern, einen ſchönen Tod.

Faſſen wir nun, im Gegenſaze zu dieſem ſchön lebenden Filoſofen, den Giniker Diogenes in's Auge.

In einer Tonne kauernd, wie ein Hund — alſo buchſtäblich ein hündiſcher Filoſof — aus der hohlen Hand Waſſer trinkend, nachdem er ſelbſt ſeinen hölzernen Becher als einen Luxusgegenſtand von ſich geſchleudert, verlangte er von Alexander dem Großen, der ihm eine Bitte freiſtellte, nichts weiter, als — daß er ihm aus der Sonne gehe, und er ſelbſt ſchritt am hellen Tage über den Marktplaz mit einer Leuchte, um, wie er ſagte, einen Menſchen zu ſuchen.

Konnte man, fragen wir, einen derart lebenden Menſchen lieben, einen ſolchen — alles Staatliche, Sittige, Reinmenſchliche verneinenden Filoſofen achten, und, fügen wir nach unſerer Aufgabe hinzu, hatte derſelbe auch nur eine dunkle Ahnung vom Schönleben?

Wollte man hierauf bemerken, daß in ſolcher Selbſtverleugnung, Unabhängigkeit oder Abtödtung ein gewiſſer Reiz, ja ſogar eine Art Größe liege, ſo ſtellen wir dieſer Bemerkung jene von Sokrates ſelbſt entgegen, der eines Tages, da Diogenes an ihm und ſeinen Schülern vorbeihumpelte, zu Lezteren

ſagte: „Scheint es Euch nicht, daß aus den Löchern ſeines Mantels die Eitelkeit hervorblike? . . .“

Ein ſchönes Leben zu führen, bedarf es nicht eben großer Wolhabenheit oder gar des Reichthumes, obgleich es ſchwer hält, in Armuth noch ſchön zu leben; ſchwer iſt Lezteres, aber unmöglich — nicht.

Zweites Buch.

Poetik.

Erſte Abtheilung.

Von der Dichtkunſt im Allgemeinen.

I.

Poetik.

Poetik iſt die auf Dichtkunſt angewandte Lehre vom Schönen.

Poetik iſt die ſiſtematiſche Zuſammenſtellung aller, auf Dichtkunſt bezüglichen, aus freier Erkenntniß wie aus Erfahrung hervorgegangenen Geſeze; folglich eine Wiſſenſchaft.

Die Kunſt der Sprache, dieſes edelſten, reichſten Gutes der Menſchheit, dieſes unermeßlichen Oceans, in den alle Ströme des Geiſtes münden, gewann früher als die bildende Kunſt ihre wiſſenſchaftliche Begründung, Theorie und Siſtem; ja es abſtrahirten ſich aus ihr die meiſten und wichtigſten Geſeze für die übrigen Künſte, und dies ſchon durch

Aristoteles, Horaz u. A.; obgleich es unserer Zeit vorbehalten blieb, jene Abstractionen zu ordnen und zu eigentlicher Wissenschaft zu erheben.

Viele große Schriftsteller befaßten sich mit Poetik wie mit der allgemeinen Geschmakslehre — Aesthetik; — manche aus ihnen mit wissenschaftlicher Begründung des ganzen Lehrgebäudes, die meisten jedoch nur mit Erläuterungen der wichtigsten Momente der Kunst, demnach mehr aforistisch als sistematisch, je nach ihrem individuellen Bedürfnisse, sich selbst über einzelne Lebensfragen des poetischen Daseins Licht zu verschaffen oder dadurch der Kritik ihrer eigenen Werke Anhaltspuncte zu bieten: eine Art ästhetischer Glaubensbekenntnisse im Großen, wie wir deren im Kleineren so häufig vor uns sehen in den, besonders von den Engländern sehr beliebten, nicht selten ziemlich vagen Vorreden zu Romanen und anderen Dichtungen, worin die Autoren ihre Auffassung- und Darstellungweise zu rechtfertigen bemüht sind.

Was, in diesem Betrachte, von der Aesthetik gesagt worden, gilt auch von der Poetik: immer übten und üben Filosie und Zeitgeist großen Einfluß auf ihre Principien sowol wie sogar auf die äußere Form der daraus hervorgehenden Kunsterscheinungen. So vergleiche man nur, zum Belege des hier Bemerkten,

die deutſche Lirik unſerer Tage mit jener aus dem Beginne dieſes Jahrhunderts, oder die tendenzvollen Dramen und Novellen von heute mit jenen aus derſelben Periode der Sentimentalität.

Es wird gegenwärtig vonſeite der Dichter, beſonders derjenigen, die noch mit einem Fuße im Bereiche jener unwiderruflich verſtoßenen Principien ſtehen, über die, wie ſie meinen, niedrig practiſche Geiſtesrichtung des Tages geklagt und das Talent der Käuflichkeit beſchuldigt.

Wahr iſt, daß ſich dieſes — da die Kunſt nach Brot geht — nicht ſelten an den Buchhandel verdingt und daß dem Kunſtleben der Gegenwart Empirismus und Indifferentismus ſchaden; dennoch aber dürfen wir uns der Ueberzeugung hingeben, daß an den mißlichen Erſcheinungen des Tages, mehr als der Conſument und der Kaufmann, der Producent ſelbſt ſchuld ſei. Er biete nur Echtes; er folge, ſtatt dem Geſchreie der Menge, nur der Stimme ſeines Genius; er beachte unpartheiiſch die Forderungen ſeiner Zeit und ſuche ſie in Einklang zu bringen mit den ewigen Geſezen des Schönen: mit einem Worte, er bewahre rein und erhalte frei ſeine Individualität, und er wird ſich nicht zu beklagen haben über Mangel an Anerkennung.

II.

Künſtler.

Dichtkunſt iſt die erſte, umfaſſendſte und zugleich erhabenſte aller Künſte; weil der Menſch früher denkt und fühlt als formt, weil die Sprache faſt unbegränzt und weil ihr Urgedanke, der höchſte des Daſeins, Gott — nur durch ſie zur Anſchauung gebracht werden kann.

In ihrem Entſtehen zeigt ſich die Dichtkunſt bei allen Völkern naiv, friſch, kräftig, oft ſchwungvoll und erhaben; ſtets aber einfach, ſozuſagen, in den Naturlauten des Denkens und Fühlens, da die Sprache ſelbſt ja nach den Stimmen der Natur ſich formte und, was zugleich ihre ſtets bildliche Ausdrukweiſe erklärt, ihnen mit dem Bilde in Einem den Begriff, mit der Form die Idee gab.

Urpoeſie war — Naturpoeſie: zwang- und abſichtloſer Ausdruk von Gedanken und Gefühlen.

Aus ihr bildete ſich, ſpät erſt, Kunſtpoeſie, Dichtkunſt, und zwar mittels der Schrift, da man ſonach das feſtgehaltene Wort verändern konnte; überall und immer jedoch war es die Religion, welche ſie in's Daſein rief, ihr unverſiegbare Nahrung und Bildung gab.

Die religiösen Sagen der Hebräer begründeten ihre uralte, — für uns die älteste, — feierliche, erhabene Poesie.

Daran schließt sich das classische Alterthum, die Blütezeit der griechischen Poesie. Von Homer an verzweigte sich die Dichtkunst fort und fort.

III.

Eintheilung.

Die Dichtkunst theilt sich in lirische, dramatische und epische.

Die älteste ist die lirische; sogenannt von der Lyra, jenem Saiteninstrumente, bei dessen Begleitung man recitativartig Hymnen, Oden und Lieder zum Preise der Götter, Helden und Geliebten vortrug.

Aus dieser, in ihrem Ursprunge ganz einfachen Form bildete sich allmälig die dramatische (eine Handlung unmittelbar darstellende) und, mit ihr fast gleichzeitig die epische (Begebenheiten als vergangen erzählende) Dichtung.

Wir kommen nun zur Erörterung alles dessen, was von der inneren und äußeren Form dieser Dichtarten zu wissen nöthig ist.

Zweite Abtheilung.

Lirische Poesie.

1.

Wesen der Lirik.

Die lirische Poesie unterscheidet sich von der dramatischen und epischen hauptsächlich dadurch, daß in ihr individuelle Anschauung und Gefühlsäußerung vorherrscht; während sich im Drama der Dichter selbstverleugnet (objectivirt) und in der epischen Dichtung Geschehenes als vergangen leidenschaftlos darstellt.

Durch die Lirik bringt der Dichter, ergriffen von einem interessanten Momente, d. i. von einem lebhaften Gefühle der Freude oder der Trauer, sein Seelenleben zur Anschauung, und es ist demnach das lirische Gedicht — als die Anschaulichmachung eines lebhaften Gefühles in entsprechendem Bilde — das

beſchränkteſte, weil es eben immer nur ein bedeutendes Moment und dieſes nicht anders als individuell behandelt, obgleich die Wirkung auf das Gemüt, gerade durch dieſes leidenſchaftliche Individualiſiren des Dichters, oft eine hinreißende und begeiſternde iſt.

In einer Sammlung liriſcher Gedichte von einem Autor haben wir ſeinen Charakter, ſein Fantaſie- und Gemütsleben in einer Bilderreihe vor uns.

Es ſei hier in Erinnerung gebracht, was von dem Unterſchiede zwiſchen Dichter und Sänger geſagt worden: der Dichter ſtellt ſein Gefühl bildlich dar, während der Sänger es in einfachen Worten ausſpricht und nur durch den Rhithmus derſelben eine, der Tonkunſt verwandte Wirkung hervorbringt; was ſich aus der ſpäteren Erörterung über das Lied noch deutlicher herausſtellen wird.

Beide haben Aeußerung individuellen Gefühles zum Zwecke.

Dieſes Gefühl muß aber nicht nur ein bedeutendes, ſtarkes, mächtiges, ſondern auch ein poetiſches ſein; will ſagen, es muß demſelben eine Idee zugrunde liegen, durch welche ſich das Leidenſchaftliche des Gefühls ſelbſt läutert, zum Pathos und ſomit zu einer Höhe der Weltanſchauung erhebt, die allein der Humanität würdig iſt.

Es muß alſo ein ſolches Gefühl zunächſt ein reines, edles, das menſchliche Intereſſe ſtark ergreifendes ſein und eine Idee in ſich ſchließen, die der allgemeinen Beachtung werth iſt.

Die Stimmung des Dichters wird durch ſein gutes Gedicht die des Leſers oder Hörers; gut zu nennen iſt aber das Gedicht nur dann, wenn ſeine Stimmung, bedingt durch ein Gefühl — das nur etwa wie ein muſikaliſches Thema variirt werden darf — eine klare, ſich als unabweislich darſtellende iſt, die ſich mittels der bildenden Kraft, der Fantaſie, alsbald den Weg zum Herzen bahnt, dieſes rührt, erſchüttert und endlich läuternd erhebt.

Ein Gedicht, das ſchließlich nicht beruhigt, ſondern mit einer Diſſonanz endet, iſt unſchön, und wäre ſeine äußere Form auch die meiſterlichſte: das Schöne beruhigt immer.

Das liriſche Gedicht kann ſeiner Beſtimmung nach — der Anſchaulichmachung eines mächtigen Gefühls — nicht von großem Umfange ſein, da jedes ſtarke Gefühl, ſowol der Luſt als des Schmerzes, nicht lange andauert und umſo kürzere Friſt nur geſtattet, je mächtiger es iſt.

So manchfaltig das Gefühl in uns ſich äußert, ſo reichhaltig iſt die Lirik, die es in tauſend und

abertausend Weisen bereits geoffenbart hat und immer wieder neugestaltet zur Anschauung bringen wird; denn unerschöpflich ist der Reichthum der Fantasie, gleichwie das Menschenherz, nur dem absoluten Wissen kein Räthsel, für uns durch seine, dem bedingten Geiste nie ganz zu ergründenden Geheimnisse stets das Interessanteste bleiben und dem echten Dichter unermeßlichen Stoff bieten wird.

Die innere und selbst die äußere Form des lirischen Gedichtes bestimmt sich durch die Natur des jedesmaligen Gefühles.

So geht der Dichter z. B. in wehmüthiger, durch Trauer hervorgerufener Stimmung gerade auf das Herz zu und regt das Mitgefühl für seinen Seelenzustand durch milde, elegische Schilderung an; ist sein Schmerz ein gewaltiger, der ihn hinausreißt über das Gebiet bekannter, gewohnter Leiden, so gibt er ihn kund durch Bilder der empörten Natur, der tobenden Elemente; Liebe und Sehnsucht lassen ihn die Einsamkeit und darin Simbole suchen; von Entzüken erfaßt und von einem großen Gedanken getragen, schwingt er sich in den Aether und senkt sich auf den Gipfel eines wolkentragenden Felsen, von dem herab die Weise seiner Begeisterung tönt.

Lirische Ergüsse — leidenschaftliche Seelenzustände,

begeiſtert und bildlich dargeſtellt — kommen auch im Drama und im epiſchen Gedichte vor; nur daß ſie dann nicht vom Dichter ſelbſt, ſondern von ſeinen Perſonen ausgehen und im Charakter derſelben, in ihrer Individualität, begründet ſein müſſen.

II.

Liriſche Dichtarten.

a. Die Hymne.

Dieſes Wort bezeichnet jene Geſänge der Griechen, welche ſie zum Preiſe der Götter bei feſtlichen Gelegenheiten mit Muſik, oft auch mit Tanz vortrugen und welche nach der verſchiedenen Weſenheit und Einwirkung der Gottheiten auf das menſchliche Leben wieder verſchiedene Nebenbenennungen erhielten; wie z. B. Dithirambe von Bacchos.

Die Hymne iſt die älteſte aller Dichtarten. Auch wir bezeichnen mit dieſem Worte jede Dichtung von feierlichem Ausdruke, welche, meiſt für den Geſang beſtimmt, Ueberſinnliches oder irdiſch Erhabenes zum Gegenſtande hat: den Preis Gottes in Kirchengeſängen, des Landesfürſten (Volkshymne) u. A.

b. Die Ode.

Dem Wortsinne nach Geſang, ſteht zwiſchen der Himne und dem Liede; nähert ſich erſterer durch hohen Gedankenflug und Würde des Gegenſtandes; letzterem dadurch, daß ſie auch reinmenſchliche Zuſtände behandelt.

Die Ode iſt begeiſterung- und ſchwungvoller Preisgeſang auf einen irdiſch erhabenen Gegenſtand.

Alles, unſerer Bewunderung und Verehrung, der geiſtigen Betrachtung und Herzenshingebung Würdige — iſt Gegenſtand für die Ode: ein Held, ein Weiſer, ein Künſtler; Tugend, Liebe und Freundſchaft, Wiege und Grab — ſind werth im Gedicht verherrlicht, dem Geiſte zur Anſchauung gebracht zu werden.

In neueſter Zeit wird die Ode vernachläſſigt, woran zunächſt der immer mehr um ſich greifende Indifferentismus — Gleichgiltigkeit gegen alles geiſtig Große — ſchuld ſein dürfte; wobei auffallend genug bleibt, daß ſie noch am meiſten und glüklichſten von den als frivol verrufenen Franzoſen in's Leben gerufen wird, wie durch die größtentheils trefflichen und oft wahrhaft erhabenen Geſänge von Victor Hugo, Lamartine u. A.

c. Das Lied

iſt eine in paſſendem Schwunge gehaltene, durch leichten Versbau ſich beſonders für den Geſang eignende Ode, worin die Gemütsregungen, hervorgehend aus reinmenſchlichen Zuſtänden, behandelt werden.

Im Liede gilt die Stimmung mehr als bildliche Einkleidung, innig einfache Darlegung des Seelenzuſtandes mehr als geiſt- und fantaſievolle Veranſchaulichung: es hat das Lied gleichſam nur in Naturlauten die Stimmung anzuklingen, da es, auf den Geſang berechnet, eben erſt von der Tonkunſt die Vollendung des Eindruks auf die Seele des Hörers erwartet.

Es gibt jedoch Lieder — wie von Goethe und Uhland vorzugsweiſe —, die der Tonkunſt ganz entbehren können, da ſie in ſich ſelbſt das muſikaliſche Element tragen und durch die hohe Macht der Stimmung jenen Eindruk hervorbringen.

Das Gebiet des Liedes iſt groß, und es iſt der ſorgfältigſten Bebauung umſomehr zu empfehlen, als es gerade dasjenige iſt, worin ſich die Mehrzahl der Menſchen am liebſten ergeht.

d. Die Elegie

iſt die Vergleichung eines entſchwundenen glüklichen Zuſtandes mit dem gegenwärtigen minder glüklichen,

und ihr Eindruk ist sanfte Rührung, Sehnsucht nach dem Vergangenen.

Die Elegie darf nicht heftigen Seelenschmerz erregen und — wenn schon — diesen nicht ungeläutert, mindestens nicht ungemildert lassen; nach dem unverletzlichen Gesetze des Schönen nämlich, das immer beruhigend wirkt.

Der wahre Dichter sucht und findet immer im Bestehenden, wie störend auch Manches darin sich gestalten mag, Momente, durch welche er sein Ich mit dem All, das Bedingte mit dem Absoluten in freier Verbindung erhalten kann.

e. Die Epistel.

Der poetische Brief in Versen, gegenwärtig, wenn nicht gänzlich vergessen, so doch zur Seltenheit geworden, ist eine lebhaft angeregte, bildliche und schwungvolle Geistes- und Herzensergießung über irgendein bedeutendes Moment innerer oder äußerer Verhältnisse in gebundener Rede, aber ohne Eintheilung der Verse in Strofen.

Ist die Mittheilung mehr elegischer Natur und von Liebenden ausgehend, so heißt sie Heroide.

f. Das Lehrgedicht

oder didaktiſche Gedicht (vom griechiſchen Worte didaskein, lehren) iſt nicht weniger außer Gebrauch als die Epiſtel.

Und zwar nicht ohne Grund. Denn da der Zweck der Dichtkunſt weit über jede Belehrung hinaus, nämlich Läuterung des Gefühls, Freimachung der Fantaſie, Erhebung des Geiſtes iſt, ſo kann das didaktiſche Gedicht — deſſen alleinige Aufgabe Unterricht — nur ſofern als in das Reich der Poeſie gehörend betrachtet werden, als es ſeinen Gegenſtand poetiſch behandelt, d. h. denſelben durchgeiſtet und das Bedingte mit dem Abſoluten in Verbindung bringt; wie dies z. B. in Virgil's Georgikon, Neubeck's Geſundbrunnen u. m. a. der Fall.

Warum auch ſollte die Fantaſie ſelbſt vom gewöhnlichſten Gegenſtande ausgehend, Geiſt und Gemüt nicht ergreifen und emportragen können in das Reich des Ideals?

Indeß, die innere Form des Lehrgedichtes hat etwas Ermüdendes, das ganz zu vermeiden ſelbſt dem begabteſten Dichter ſchwer bleiben dürfte.

g. Das Epigramm (Sinngedicht)

war in seiner ersten Anwendung eine kurze Aufschrift, Ueberschrift an Tempeln, Grabmälern und anderen Baukunstwerken, entweder zur Erklärung des Gegenstandes oder zur Stimmung des Beschauenden für denselben.

Es charakterisirte sich deßhalb durch geist- und kraftvolle Kürze (Lapidarstil), und gab in wenigen Worten eine schöne, oft erhabene Idee.

Später wurde das Epigramm, besonders durch die Römer, das, was es auch uns noch ist: ein kurzes, meist nur zweizeiliges, sinniges Gedicht, das irgendeine, gewöhnlich satirische Idee in unerwarteter, überraschender Wendung bringt.

Das Wesen des Epigrammes beruht mehr auf scharfsinn als auf Wiz, da erstrer durch Unterscheiden sich bethätigt und die Spize (der Stachel, die Pointe) in der Wendung des Sinngedichtes hauptsächlich durch Ironie (das Gegentheil des Erwarteten) geschärft wird.

h. Die Satire,

als selbstständiges Gedicht, d. h. als solches, dessen alleinige Aufgabe schonungslose Darstellung und Geiße-

lung der Lächerlichkeit und des Laſters, kommt jezt nur ſelten mehr vor; wol aber wirkt ihr Princip noch als mächtiges Element in anderen Dichtarten, vorzugsweiſe in humoriſtiſchen Romanen und Novellen, wie im Luſtſpiele und in der Poſſe.

* * *

Außer den hier beſprochenen liriſchen Dichtarten, die ihre beſtimmte Norm und Form haben, kommen faſt in allen Gedichteſammlungen, meiſt unter der Bezeichnung „Vermiſchte Gedichte" ſolche vor, die ſich in keine der angeführten Kategorien eintheilen laſſen. Sie ſind größtentheils meditirender, reflectirender Natur; bisweilen Gemälde, deren Zwek die ſchöne Darſtellung ſelbſt; Charakteriſtiken oder auch ganz freie Ergüße der Fantaſie, welche zwiſchen der Ode und dem Liede die Mitte halten; endlich Geiſtes- und Gemütsoffenbarungen aforiſtiſcher Art.

Dritte Abtheilung.

Dramatiſche Poeſie.

I.

Vom Drama überhaupt.

Drama heißt Handlung.

Gewöhnlich bezeichnet man damit das zwiſchen dem Trauerſpiele und dem Luſtſpiele die Mitte haltende Schauſpiel (pathetiſche Luſtſpiel); im eigentlichen Sinne umfaßt Drama das ganze Gebiet dramatiſcher Dichtkunſt.

Das dramatiſche Gedicht unterſcheidet ſich vom liriſchen — wie bei dieſem ſchon geſagt worden — hauptſächlich dadurch, daß es nicht, wie leztres, eine ſubjective Idee oder ein individuelles Gefühl, ſondern eine vom Dichter-Ich ganz unabhängige Handlung als gegenwärtig geſchehend zur Anſchauung bringt; ſo wie vom epiſchen Gedichte darin, daß in

dieſem der Dichter eine oder mehre Begebenheiten als **vergangen** vorführt.

Drama iſt alſo unmittelbare Darſtellung einer Handlung als gegenwärtig ſich ereignend.

Handlung iſt Bethätigung des Willens.

Dieſe Bethätigung kann gehemmt oder auch ganz aufgehoben werden durch Nothwendigkeit oder Zufall; hieraus ergibt ſich der Unterſchied von Trauer-, Schau- und Luſtſpiel.

Die epiſche Dichtung hat es mit der **Vergangenheit** zu thun, die dramatiſche mit der **Gegenwart**; jene verſezt zurük, dieſe bewegt vorwärts.

Das Drama iſt die Darſtellung einer einzigen, ſich abgeſchloſſenen, intereſſanten, als gegenwärtig vorſichgehenden Handlung, zur Erregung und in Läuterung des Gefühles.

Die Handlung muß eine **einzige** ſein; eine That, mit ihrer klar motivirten Wirkung. Alles Epiſodiſche — nebenher Geſchehende, nicht mit der Handlung ſelbſt als nothwendig ſich Entwikelnde — iſt im Drama unzuläſſig.

Die Handlung muß ferner eine **in ſich abgeſchloſſene** ſein; d. h. ſie muß Anfang, Mitte und Ende haben. Der Anfang (die Expoſition) zeigt

den Standpunct, die gegebenen Verhältniſſe der Zeit und der Perſonen, führt dieſe charakteriſtiſch vor und motivirt ihre Willensbethätigung. Die Mitte — Schürzung des Knotens, Verwikelung, Intrigue — iſt die vorſchreitende Thätigkeit der Hauptperſon im Kampfe gegen moraliſche Nothwendigkeit (Schikſal) oder komiſche Hemmniſſe (Zufall). Das Ende — die Kataſtroſe und Peripetie — iſt der Ausſchlag der That, das Ergebniß der Geſammthandlung, die Löſung des Knotens und Darſtellung des moraliſchen Eindruks auf die Handelnden.

Die Handlung muß auch eine intereſſante ſein. Aus dem über das Intereſſante im Allgemeinen Geſagte ergibt ſich für das Drama beſonders, daß es ſich hauptſächlich aus der Charakteriſtik des Helden und aus der reinmenſchlichen Bezugnahme auf ſeine Verhältniſſe entwikeln müſſe.

Endlich muß die Handlung als gegenwärtig vor ſich gehend dargeſtellt werden und die Wirkung derſelben Erregung und Läuterung des Gefühles ſein.

Was unter unmittelbarer Gegenwart zu verſtehen, bedarf einer Erörterung nicht.

Erregt wird unſer Gefühl durch das Intereſſe, welches uns die Handlung einflößt, und es äußert

ſich in Hoffnung und Freude, Furcht und Schmerz; geläutert wird es durch geiſtige Erhebung (Pathos).

Die Sprache (Diction) des Drama — in gebundener oder ungebundener Rede — muß immer eine den Bedingungen der Zeit, des Ortes wie dem Charakter der Perſonen genau angepaßte ſein, wenngleich der Dichter einige Rükſicht auf den herrſchenden Geſchmak dabei nehmen darf.

Im antiken Drama wurde das Geſez der dreifachen Einheit von Zeit, Ort und Handlung genau befolgt, und die der claſſiſchen Schule huldigenden Dichter Frankreichs halten ſich noch ſtreng daran; dagegen hat ſich die dramatiſche Poeſie Englands und Spaniens ſchon vor Shakſpere und Calderon vom Zwange jenes ariſtoteliſchen Geſezes losgeſagt, welche Freiheit ſpäter auch die deutſchen Dichter in Anſpruch nahmen.

Zum Schluße dieſer allgemeinen Bemerkungen über das Drama ſei der, jezt ſo oft vorkommenden Bezeichnung „Tendenzſtük“ gedacht.

Tendenz (Abſicht, Ziel, moraliſchen Zwek) muß jedes Drama anſtreben, das etwas Höheres als augenbliklichen Reiz, nämlich poetiſchen Werth geltend machen will; und es wird wol niemand bezweifeln, daß der unſterbliche Britte und die größten

Dichter mit und nach ihm in ihren dramatiſchen Meiſterwerken erhabene oder mindeſtens reinmenſchliche Tendenzen verwirklichten; ja man wird überdies zugeben müſſen, daß ſelbſt im antiken Drama ſich ſolche Tendenzen vorfinden, ohne daß in der Kunſt- und Volksſprache jener wie der neueren Zeit bis auf unſere Tage die in Rede ſtehende Bezeichnung jemals angewendet worden: das Volk hielt ſich an den moraliſchen Eindruk, und der Aeſthetiker ſprach von der Idee, die dem Drama zugrunde lag.

Das Tendenzſtük von heute charakteriſirt ſich dadurch, daß es Zeitintereſſen behandelt, d. i. irgendeine der Lebensfragen der Gegenwart in lebhafte Anregung bringt und die Perſonen der Handlung mehr zu Trägern der ſubjectiven Anſicht des Dichters macht als daß ſich dieſelben objectiv geſtalteten.

Daß allzu ſcharf in's Auge ſpringende Abſichtlichkeit den Eindruk eines poetiſchen Werkes, als ſolchen, verkümmern müſſe, bedarf der Beweisführung nicht, und es geht hieraus hervor, daß der Autor eines ſogenannten Tendenzſtükes der wiſſenſchaftlichen Kritik gegenüber, wie großen Beifall auch ſein Product vonſeite des Publicums ſich zu erfreuen haben möge, ſtets einen ſchwierigen Stand finden dürfte;

ſchwierig beſonders, wenn er ſich mit der Durchführung ſeiner Zeitfragen aus dem Gebiete des Luſtſpieles und Schauſpieles in das der Tragödie wagt, indem das höhere Drama auch nur die höheren Intereſſen der Humanität, das über alles Zeitliche hinaus ragende Reinmenſchliche zur Läuterung des Gefühles und Erhebung des Geiſtes behandeln ſoll.

II.

Die Tragödie.

Die Tragödie (das Trauerſpiel) iſt die vergegenwärtigende Darſtellung einer wichtigen, Mitleid, Angſt und endlich hohes Selbſtgefühl erregenden Handlung.

Worin das Tragiſche und unſer Intereſſe dafür beſtehe, iſt im erſten Buche beſprochen worden; ebenſo, wodurch die Läuterung des Gefühles herbeigeführt werde.

Die Handlung der Tragödie muß eine wichtige ſein. Wichtig iſt eine ſolche, die auf das Beſtehende einen bedeutenden Einfluß äußert, darin eine große Veränderung oder mindeſtens Erſchütterung bewirkt.

Der Begriff von Wichtigkeit bedingt den von Wahrſcheinlichkeit. Nur was uns als wahrſcheinlich dargeſtellt wird, kann Wichtigkeit für uns haben.

Nicht immer iſt das Wahre auch wahrſcheinlich; wir aber intereſſiren uns nur für das Wahrſcheinliche, d. h. für ſolche Thaten und Begebniſſe, die ſich als nothwendige Folge der Charakter und Verhältniſſe herausſtellen.

Dieſe Wahrſcheinlichkeit — als eine unerläßliche Bedingung des Intereſſes — fordert indeß nicht für das Drama, daß der Stoff desſelben (Vorwurf, Fabel, Sujet) ſtets ein hiſtoriſcher ſei, obſchon das wirklich Geſchehene, geſchichtlich Begründete größeres Intereſſe einflößt als das Erfundene; ſondern ſie erheiſcht nur folgerichtige Entwikelung, ſichere Charakteriſtik und ungewaltſame Löſung des Knotens.

In der Tragödie herrſchen, wie die größten, erhabenſten Ideen, die freieſte Weltanſchauung, ſo auch die gewaltigſten Leidenſchaften. Der tragiſche Held darf weder laſterhaft noch leidenſchaftlos, weder ganz ſtrafbar noch völlig ſchuldlos ſein; denn für den laſterhaften, verwerflichen Charakter können wir rein menſchliche Theilnahme nicht fühlen, und das einen ganz Unſchuldigen treffende und vernichtende Mißgeſchik kann uns nur empören, an einer vernünf-

tigen Weltordnung zweifeln machen: das wahre tragiſche Intereſſe hat es nicht mit der Weſenheit eines Teufels oder Engels, ſondern mit der eines Menſchen zu thun; der Menſch aber bethätigt ſeine Doppelnatur durch den Conflict von Leidenſchaft und Vernunft, und ſein Hervorgehen als Sieger über die Leidenſchaft, wodurch ſeine ewige Abſtammung und Fortdauer ſich bekundet, iſt es, was in der echten Tragödie unſer Gefühl läutert, unſern Geiſt erhebt.

Was die Schürzung des Knotens oder die Verwikelung in der Tragödie betrifft, ſo darf dieſelbe nie eine allzu ſpannende, intrignante, ſondern maß mehr in der Mächtigkeit eines bedeutenden Verhältniſſes, gegen welches der Held anzukämpfen hat, als in Anhäufung von Umſtänden begründet ſein, die nur die Neugierde gereizt und dadurch bloß ein außerweſentliches Intereſſe rege erhalten.

Die zwekmäßigſte Eintheilung der Tragödie iſt die in fünf Acte: 1. Act: Expoſition; 2. Act: Entfaltung der Thätigkeit; 3. Act: Gegenwirkung, Steigerung der Affecte, Hoffnung und Furcht; 4. Act: Angſt, Schmerz, Selbſtverleugnung, Ergebung in das Nothwendige; 5. Act: Letztes Ringen der Menſchlichkeit, Entſcheidung des Kampfes, innerer Friede, Läuterung, Erhebung.

III.

Das Schauspiel

oder das Drama im engeren Sinne des Wortes, auch pathetische Lustspiel, bildet das Mittelglied zwischen Tragödie und Komödie; kommt durch Erregung und pathetische Behandlung des Gefühles wie durch Würde des Gegenstandes jener nah und stimmt mit dieser darin überein, daß es ebenfalls stets glücklich endet.

Wir werden im Schauspiele, gleichwie in der Tragödie, durch eine wichtige Handlung und bedeutende Charakter interessirt, durch Leidenschaften aufgeregt, durch Schönheit und Macht der Ideen in Pathos versezt; nur ist die Verwikelung eine mehr auf Mißverständnisse oder mehr äußerlich bedingte Hemmnisse als im Wesen der Hauptperson selbst gegründete; mehr eine Combination von Umständen, deren glükliche Lösung man fast instinctartig voraussieht, als jene tiefgehende moralische Nothwendigkeit, durch welche das Tragische unwiderstehlich einwirkt.

Spannung und überraschende Entfaltung ist das Wesentlichste des Schauspiels und es ist ein solches umso besser zu nennen, je einfacher, folgerichtiger und edler die Mittel sind, deren sich der Dichter

bedient, um jene Spannung und Überraſchung hervorzubringen; je mehr derſelbe verſchmäht, was man Effecthaſcherei zu nennen pflegt.

Es dürfen im Schauſpiele ſogar Zufälligkeiten auf den Gang der Handlung einwirken, nur muß die Wahrſcheinlichkeit unverlezt bleiben; ſo liebt man darin auch Pracht und raſchen Wechſel der Scenerie, abenteuerliche Charakter, ungewöhnliche Situationen.

Steigert ſich im Schauſpiele das Seltſame, Ueberraſchende, abenteuerlich Fantaſtiſche in Stoff, Charakteriſtik und Verlauf des Geſchehenden, und wird dies alles noch unterſtüzt durch Muſik, ſo heißt das derartig geſtaltete Schauſpiel — Melodrama. Meiſter in dieſer, gegen die Geſeze der Aeſthetik freilich oft arg verſtoßenden Gattung ſind die Franzoſen.

Nahe dem Weſen des Melodrama kommt das des dramatiſirten Märchens; auch hierin ſind Muſik und Scenerie Hauptmomente.

IV.

Die Komödie.

Komos oder Comus war den Griechen und Römern der Gott des Schmauſes, fröhlicher Feſtgelage, geſelliger Heiterkeit.

Alles früher vom Weſen des Komiſchen, vorzüglich von dem Wirken des Humors Geſagte, iſt auf die Komödie anzuwenden, die genau das Gegentheil der Tragödie iſt.

Die Bezeichnung Luſtſpiel für Komödie iſt eben ſo unrichtig als die Benennung Trauerſpiel für Tragödie; denn gleichwie der edle Zweck dieſer Läuterung des Gefühles, Friede der Seele und geiſtige Erhebung aus dem Gewühle der Leidenſchaften, die Trauer jedoch dabei nur ein Mittel zur Erreichung dieſes erhabenen Zweckes iſt: ſo kann auch die Luſt, das lebhafte Vergnügen an komiſchen Situationen, nicht als einzige Aufgabe der Komödie, ſondern gleichfalls nur als ein Moment derſelben betrachtet werden, da ihre Beſtimmung — Reinigung der Sitten und das Lächerlichmachen überreizter, ſchiefer, unſchicklicher Verhältniſſe nur ein Hebel für ſie iſt; ridendo castigare mores, das Keuſchmachen der Geſittung auf heiterem Wege iſt Zweck der Komödie, nicht das Lachen ſelbſt.

Die Komödie erhält, nach Verſchiedenheit des Vorwurfes und ſeiner Behandlung, verſchiedene Bezeichnung, als: Intriguenſtük (das eigentliche Luſtſpiel); Converſationsſtük; Charakterſtük; Familiengemälde; Poſſe, Parodie und Traveſtie.

Im eigentlichen Luſtſpiele, dem Intriguenſtüke, zeigt ſich der Humor am thätigſten durch geiſtvoll combinirte Zuſtände, Gegenſäze des Liebenswürdigen und Belachenswerthen, ſcharfſinnige Verwikelung und wizigen Dialog, wie ſchließlich durch glänzende Satisfaction.

Das Converſationſtük hat einen ruhigeren Gang, bewegt ſich in Verhältniſſen der feineren Geſellſchaft: Darſtellung des wahrhaft guten Tones, gegenübergehalten den Bizarrerieen, die ſich dabei einzuſchleichen pflegen; feine Ironie — ſtatt ſcharfer humoriſtiſcher Geißelung — iſt ſeine Aufgabe.

Das Charakterſtük hat zum Vorwurfe die Darſtellung irgendeines Charakters in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit und Rükwirkung auf die Geſellſchaft; ſo daß ſich Alles um denſelben nur bewegt, um ſeine Individualität zur Anſchauung zu bringen; wie z. B. in den Dramen: „Der eingebildete Kranke“, „Tartüffe“, „Der Geizige“, „Der Miſanthrop“ u. v. a.

Das Familiengemälde ſtellt das Leben einer in ſich abgeſchloſſenen Familie und die häusliche Glükſeligkeit derſelben im Contraſte oder zeitweiligen Conflicte mit dem der Geſellſchaft dar.

Die Poſſe — auch Schwank, Burleske genannt, iſt auf den Spaß im eigentlichſten Sinne, nämlich

auf das Lachen an und für ſich berechnet; ohne alle höhere Tendenz und ohne ſtrenge Rükſichtnahme auf Wahrſcheinlichkeit.

Die Parodie oder Traveſtie iſt die Stürzung eines tragiſchen oder ernſten Sujets in's Komiſche oder Poſſenhafte: du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.

V.

Die Oper

iſt ein liriſch-dramatiſches Gedicht, deſſen Handlung, entweder tragiſch, ernſt oder komiſch, immer eine romaneske ſein ſoll wenn ſie nicht eine romantiſche (das Wunderbare entfaltende) iſt, worin die Dichtkunſt nicht ſelbſtſtändig, nicht unmittelbar, ſondern in innigſter Verſchmelzung mit der Tonkunſt auf Erregung, Steigerung und Läuterung des Gefühles hinwirkt.

Muſik — als die Sprache der Geiſterwelt, als die nämlich der Ahnung, des geheimnißvollen Seelenlebens, des Wunderbaren — ſoll nicht ſowol Begleitung des Wortes, als vielmehr des Gedanken und des Gefühles Ausführung, Ergänzung, Schwingung ſein.

Muſik iſt eine Art Traumleben. Aber wie eben im Traume die Fantaſie alleinherrſchend ſchafft, ſoll ſie auch in der Oper thätiger ſein als die Denkkraft, mehr das Gefühl anregen als den Verſtand, mehr zu empfinden als zu denken geben.

Was in dieſer Beziehung von der Oper, gilt auch vom Ballet; zudem ſind ſie oft in einander verſchmolzen.

Vierte Abtheilung.

Epiſche Poeſie.

1.

Charakteriſtik und Eintheilung.

Epos (das Wort) bezeichnet in weiterem Sinne etwas über einen Gegenſtand Geſagtes; in engerem, als Kunſtausdruk, nur das Heldengedicht ſelbſt.

Das Weſen des Epiſchen beſteht in rein objectiver, d. i. vom Dichter-Ich unabhängiger, leidenſchaftloſer Darſtellung des Geſchehenen als etwas der Vergangenheit Angehörigen; im Gegenſaze zum Dramatiſchen, deſſen Princip unmittelbare Gegenwart iſt, wie zum Liriſchen, das Individualiſirung ſeiner ſelbſt zur Aufgabe hat.

Die epiſche Dichtung, ſowol in gebundener als ungebundener Rede, kommt durch leidenſchaftloſe

Objectivität der Geſchichte nah; unterſcheidet ſich von ihr weſentlich durch ideale Auffaſſung und poetiſche Einkleidung des Geſchehenen, während dieſes vom Hiſtoriker rational behandelt wird.

Das weite Gebiet der epiſchen Poeſie umfaßt: die Epopöie, das Epos, den Roman, die Novelle, die poetiſche Erzählung, die Ballade und Romanze; ferner das Märchen, die Sage, die Legende, die Fabel und Parabel.

II.

Begriffsbeſtimmungen.

a. Die Epopöie.

Sie iſt die umfaſſendſte epiſche Dichtung in gebundener Rede: die poetiſche Erzählung einer großen, wichtigen, unter Einfluß des Wunderbaren ſich entfaltenden Begebenheit, die, als der Vergangenheit angehörig, vom Dichter ſtets in gewiſſer Ferne gehalten, viel Zeit und Raum, viele merkwürdige Perſonen und ineinandergreifende Handlungen umfaßt.

Die Begebenheit muß groß, wichtig ſein: ſie iſt es z. B. in Homer's Iliade, in Taſſo's befreitem Jeruſalem u. a. m.

Ihre hohe Wichtigkeit bedingt den Einfluß des Wunderbaren, die unmittelbare Einwirkung nämlich der Geisterwelt, den Schuz himmlischer, wie den Haß höllischer Mächte.

Die Begebenheit wird immer in gewisser Entfernung gehalten und ihr Gang durch Zwischenereignisse, ja selbst durch Episoden zeitweise unterbrochen; durch welche oft wiederholte Zurückführung, Retardation, die Dichtung an jener Ruhe gewinnt, die das Wesen des Epischen vorzugsweise charakterisirt.

Die Begebenheit umfasse viel Zeit und Raum, viele merkwürdige-Personen und Handlungen.

In der Epopöie werden Heereszüge zu Wasser und zu Land, Städte, Länder, Sitten und Gebräuche der Völker, Jahre andauernde Kämpfe, weitreichende Verhältnisse von Freundschaft, Liebe und Haß geschildert, und dies alles in seiner Abspiegelung des Himmlischen und Höllischen, das fördernd und hemmend darauf einwirkt.

Es kommen in der Epopöie lirische Ergüße und dramatisch gehaltene Scenen vor, ohne daß hierunter die epische Ruhe leidet; dies aber ist nur der Fall, wenn der lirische Erguß durch den Charakter der Person moralisch nothwendig wird, und wenn selbst

die dramatiſch gehaltene Darſtellung nicht als eine gegenwärtig vor ſich gehende, ſondern als eine vergangene erſcheint.

b. Das Epos,

Heldengedicht, unterſcheidet ſich von der Epopöie dadurch, daß es nur die Thaten und Erlebniſſe einer wichtigen oder mindeſtens intereſſanten Perſon in idealer Auffaſſung erzählt; wie z. B. Homer's Odyſſee, das Nibelungenlied, Alxinger's Bliomberis, Wieland's Oberon u. m. a.

Noch beſchränkter in Zeit, Raum und Verhältniſſen als das Epos, obwol, gleich dieſem, noch das Wunderbare in ſich faſſend, iſt die romantiſche Erzählung, wie z. B. Schulze's bezauberte Roſe.

c. Der Roman.

Das Gebiet des Romans iſt das größte aller Dichtarten in ungebundener Rede; es iſt unermeßlich wie das Leben ſelbſt.

Der Roman iſt die Simfonie der Dichtkunſt, ein vielſtimmiges Tonwerk des Geiſtes, das alle Formen der Kunſt in ſich vereinigt.

Stellt das liriſche Gedicht momentane Seelenzuſtände, individuelle Gedanken, ſubjective Gefühle dar;

behandelt das Drama ſtets nur eine That mit ihren Folgen: ſo ſpiegelt ſich im Romane, gleichwie in der Epopöie und im Epos, entweder das Daſein des Menſchen in ſeiner Totalität, eine weltgeſchichtliche Begebenheit, ein wichtiger Zeitabſchnitt, das Geſchik von Nationen oder mindeſtens ein intereſſantes Zuſammenwirken von Perſönlichkeiten und Ereigniſſen ab.

Der Roman faßt, als Kunſtwerk, das Leben ideal auf; das Wunderbare, das unmittelbare Einwirken der Geiſterwelt, iſt gegenwärtig aus ihm verbannt, an deſſen ſtatt nimmt er in ſich auf, was als außergewöhnlich, abenteuerlich, entſezlich oder erhaben die Fantaſie anregt, in Spannung erhält und endlich, nach dem Geſeze des Schönen, freimacht.

Das Mehr oder Weniger beſtimmt ſich durch die Gattung des Romans; intereſſant aber muß er immer ſein.

Der Roman erfordert unter allen Dichtarten die umfaſſendſte, gründlichſte Bildung, wie die ſchärfſte, durch Erfahrung begründete und durch Humanität geläuterte Menſchen- und Lebenskenntniß; er kann ſonach, wenn er auf äſthetiſchen Wert Anſpruch machen ſoll, nur das Werk männlicher Reife ſein.

Die Entwiklunggeſchichte des Romans hielt und hält noch immer gleichen Schritt mit der Cultur-

geſchichte eines Volkes; je reiner die Humanität eines ſolchen ſich entfaltet, umſo edler, freier und geiſtiger geſtaltet ſich auch das groſze poetiſche Gemälde des Lebens, der Roman.

In wie niedrigen, der Bildung abgeſchloſſenen, beklagenswerten Regionen finden jetzt noch Eingang jene, ſchon durch Cervantes der Lächerlichkeit preisgegebenen abenteuerlichen Heldenbücher, oder die zahlloſen Ritter-, Geſpenſter- und Räubergeſchichten, oder die Erzählungen „voller Wunder und doch natürlich," oder endlich jene hyperſentimentalen Familiengemälde aus der Rococcozeit, mit ihrem wunderlichen Gefolge von ſogenannten filoſofiſchen und Kunſt-Romanen und dem nichtswürdigen Troſze ſittenmörderiſcher Galanterien unter den einladendſten Titeln, in den einſchmeichelndſten Formen? —

Erziehung macht den Menſchen; scientia erudit mores nec sinit esse feros: ein Menſch von geläutertem Wiſſen kann nicht Geſchmak finden an ſo ſchnödem Sinnenreiz, und es iſt ein Triumf unſerer Zeit, daſz ſie von Wiſſenſchaft durchdrungen und mittels der, auf dem Wege gründlichen Studiums wie populärer Darſtellungen mit jedem Tage freier werdenden Erkenntniſz, für das moraliſch Häſzliche, wie gleiſſend dasſelbe auch erſcheinen möge, bereits faſt ganz unzugängig geworden iſt.

Der Roman hat, wie das Drama, drei Hauptmomente der Darſtellung; nämlich das Reinmenſchliche, das Geſellſchaftliche und das Geſchichtliche.

Aus der Darſtellung des Reinmenſchlichen ergibt ſich der biografiſche und Familien-Roman; d. i. die Charakterentfaltung einer intereſſanten Perſon unter ungewöhnlichen Verhältniſſen und Begebenheiten; ſowie das Gemälde anziehender häuslicher Zuſtände im Gegenſaze oder Zuſammenſtoße mit denen der Außenwelt.

Der ſociale Roman hat ſich gegenwärtig das weiteſte Gebiet erobert, indem er ſich der größten, wichtigſten Zeitfragen bemächtigte und, über das perſönliche, individuelle Intereſſe hinaus, jenes für allgemeine Zuſtände, das Staatsleben ſelbſt bedingende Verhältniſſe anzuregen, zu ſteigern und zu klären ſtrebt; er iſt demnach im Epiſchen, was das Tendenzſtük im Dramatiſchen, und es gilt auch von ihm, was von dieſem geſagt worden.

Die Aufgabe des hiſtoriſchen Romans iſt die wahrheitgetreue Erzählung einer wichtigen und intereſſanten Begebenheit, die auf die Verhältniſſe eines Staates durch die Handlungen einer oder mehrer bedeutenden, durch Stellung und Charakter hervorragenden Perſonen mächtigen Einfluß geübt.

Wahrheitgetreu ist die Darstellung, wenn sie die Begebenheiten rein geschichtlich hält, Individualitäten, Zeitverhältnisse, Gesittung und Sprache unverändert wiedergibt und den dazu erfundenen Personen und Ereignissen dasselbe Gepräge verleiht.

Der historische Roman hat seine höchste Ausbildung durch Walter Scott erreicht; dieser große Dichter behandelte in seinen unsterblichen historischen Darstellungen vorzugsweise das Volksthümliche, während J. F. Cooper sich mehr an das Locale hielt und Andere wieder andere Momente, z. B. Thron- und hocharistokratische Verhältnisse, besonders in's Auge fassen.

d. Die Novelle.

Dem Worte nach eine Neuigkeit, Erzählung einer interessanten Tagesbegebenheit, was sie auch bei den Italienern, die in ihren Conversationen derlei kleine Geschichten besonders liebten, war und bis auf unsere Tage blieb und worin ihr Boccaccio ein noch immer unübertroffenes Muster: hat die Novelle gegenwärtig eine weit bedeutendere und — wir fügen sogleich hinzu — edlere Bestimmung; denn auf dem neuesten Standpuncte der Aesthetik ist sie eine Erzählung, die sich durch ausführliche Behandlung geistiger

Intereſſen, wichtiger Lebens- und Zeitfragen als dem ſocialen Romane und dem Tendenzdrama verwandt erweist, gleichwie weſentlich verſchieden von der gewöhnlichen Erzählung, deren ganze Aufgabe in der Mittheilung von Begebenheiten, ohne poetiſche Grundlage, d. i. ohne ideale Auffaſſung des Geſchehenen beſteht, die ſich demnach zur Novelle verhält wie die Chronik zur Geſchichte und die ſomit nicht in das Bereich der Kunſt gehört. Wol aber gehört in dasſelbe

e. Die poetiſche Erzählung.

Der inneren und äußeren Form nach ſich dem Epos nähernd, unterſcheidet ſie ſich von dieſem weſentlich dadurch, daß ſie das Wunderbare von ſich ausſchließt (ſiehe „Romantiſche Erzählung"), ſondern nur natürlich, hiſtoriſch oder reinmenſchlich Intereſſantes in gebundener Rede (in fortlaufenden oder ſtrofirten Verſen) als der Vergangenheit gehörig darſtellt.

Solche poetiſche Erzählungen ſind z. B. Schiller's „Bürgſchaft." „Die Kraniche des Ibicus;" Byron's „Mazeppa." „Corſar."

Nicht ſelten wird die poetiſche Erzählung mit der Ballade verwechſelt, obgleich der Unterſchied erheblich iſt.

f. Die Ballade.

Ihrem Urſprunge nach ein Tanzlied, hatte ſie zur Aufgabe den lebhaften, mehr liriſch als epiſch gehaltenen Vortrag einer abenteuerlichen oder auch wunderbaren Begebenheit in Begleitung von Muſik und Tanz.

Dieſe urſprüngliche Weſenheit der Ballade hat ſich dahin abgeändert, daß ſie jetzt, unabhängig von Tanz und Muſik, als Kunſtwerk für ſich beſteht; obgleich ſie, als ſolches, noch immer die ſehr lebendig, darum ſehr oft dramatiſch gehaltene Darſtellung einer romantiſchen oder romanesken Begebenheit iſt.

Von der poetiſchen Erzählung unterſcheidet ſie ſich hauptſächlich durch ihre, über die epiſche Ruhe ſich hinausſchwingende liriſche und draſtiſche Darſtellungweiſe, wie auch dadurch, daß ſie meiſt nur eine That oder Begebenheit in geringer Ausdehnung von Zeit und Raum vorführt, während die poetiſche Erzählung ſich oft über weitgreifende Verhältniſſe verbreitet.

g. Die Romanze

iſt der Ballade, noch näher aber dem Liede verwandt; lezterem deßhalb, weil ſie, gleichwie in

ihrem Urſprunge, auch noch heute auf Muſik, auf Geſangsvortrag berechnet iſt; obwol hierin von ihr dasſelbe gilt, was vom Liede geſagt worden: daß nämlich das muſikaliſche Element in der Dichtkunſt ſelbſt enthalten ſein und dieſe demnach der Hilfe der Tonkunſt entbehren könne.

Die Ballade hat immer eine That zum Gegenſtande, die Romanze meiſt nur eine, durch eine That hervorgerufene Gefühlsäußerung von mehr elegiſcher als liriſcher Natur: Erinnerungen an Heldenthaten, an Scenen des Ruhmes, des Glükes, an Momente der Liebe bilden den Inhalt der ſchönſten ſpaniſchen Romanzen.

Die Dichter der neueſten Zeit cultiviren ſie weniger.

h. Das Märchen.

Mit dem Worte Märe bezeichnete man einſt jedwede Nachricht, Kunde. Später verband ſich damit der Begriff des Ueberraſchenden, Abenteuerlichen; endlich ſelbſt der des Wunderbaren und es blieb fortan das Wort Märchen die Bezeichnung für alle, aus der Kindheit der Fantaſie für die Fantaſie der Kindheit hervorgegangenen Erzählungen fabelähnlichen oder romantiſchen, paraboliſchen oder auch nur grell

abenteuerlichen Inhaltes, deren Zwek Belehrung oder Erbauung auf ſinnbildlichem Wege.

Die Feſthaltung dieſes Zweckes und die Schönheit der Darſtellung erheben das Märchen, in ungebundener oder gebundener Rede, zum Kunſtwerke, und es wird dieſes umſo reiner genannt werden können, je klarer die Idee aus der fantaſtiſchen Einkleidung erſichtlich wird.

Ungehemmt durch die Geſeze der Wahrſcheinlichkeit und Möglichkeit, ſowie unabhängig von Zeit und Raum, muß das Märchen gleichwol innere Wahrheit enthalten; will ſagen, es muß in der Charakteriſtik der Perſonen ſowie der Weſen aus der Geiſterwelt Folgerichtigkeit und im Endergebniſſe der Begebenheiten moraliſche Beruhigung hervorbringen; denn ohne leztere iſt und bleibt jede Dichtung, ſie möge der äußeren Form nach noch ſo trefflich ſein, ein unkünſtleriſches Product.

i. Die Sage

iſt nicht ſo naiv, wie das Märchen, ſondern nimmt ſchon mehr die Denkkraft und das Gefühl in Anſpruch. Wunderbares oder nur Abenteuerliches kündend, wird ſie zum Dichtwerke durch ideale Auffaſſung ihres Gegenſtandes. Sie kommt, in gebundener Rede, der Ballade zunächſt.

k. Die Legende.

Der Sage verwandt und von gleicher epiſcher Ruhe, iſt ſie eine Erzählung aus dem Leben der Heiligen und Martirer (Chriſti Zeugen), ihres Wandels und Wunderwirkens. Auch ſie erhebt ſich, in Proſa oder Verſen, durch ſchöne Anſchaulichmachung der Idee des Göttlichen zur Poeſie.

l. Die Fabel

iſt eine, meiſt kurze, auf Läuterung des Geiſtes und Gefühles hinwirkende Erzählung, worin, entweder im Zuſammentreffen mit Menſchen oder allein unter ſich, Thiere redend eingeführt werden, zur Veranſchaulichung irgend einer menſchlich intereſſanten Idee.

Die Fabel muß, wie das Märchen, innere Wahrheit haben; d. h. die Thiere müſſen ganz getreu ihrer uns bekannten Natur ſprechen und handeln.

Sie wirkt poetiſch durch klare Herausſtellung der Moral.

m. Die Parabel

iſt eine Erzählung oder Schilderung, worin ſtatt des wirklich Geſchehenen oder Seienden etwas Unwirkliches, Nichtſeiendes in den Verhältniſſen und Bedingungen von jenem vorgeführt oder auch dem Lebenden

und Freithätigen Lebloſes und fiſiſcher Nothwendigkeit Unterzogenes gegenübergeſtellt wird, zu deutlicherer Anſchaulichmachung einer Wahrheit.

n. Die Mythe

ſtellt eine Perſönlichkeit oder Begebenheit nach dem Götterglauben einfach dar, ohne das Simbol zu enthüllen.

Inhalt.

Erſtes Buch.

Aeſthetik.

Einleitende Betrachtungen.

	Seite
I. Macht des Schönen	3
II. Trias harmonica	4
III. Natur	5
IV. Kunſt	6

Erſte Abtheilung.

Das Schöne.

I. Aeſthetik	7
II. Was iſt ſchön?	10
III. Die Lehre vom Schönen	14
IV. Die Quelle des Schönen	15
V. Verhältniß der Fantaſie zum Schönen	19

Zweite Abtheilung.

Kunſt.

I. Genie und Talent	21
II. Was iſt Kunſt?	26
III. Kunſtprincip	29

Seite

Dritte Abtheilung.

Die Antike.

I. Weſen der Antike 36
II. Plaſtik 38
III. Fatum 41

Vierte Abtheilung.

Romantik.

I. Urſprung der Romantik 44
II. Nähere Begriffsbeſtimmung 46

Fünfte Abtheilung.

Poeſie.

I. Poeſie in weiterem Sinne 50
II. Poeſie in engerem Sinne 52

Sechste Abtheilung.

Momente der Kunſt.

I. Das Intereſſante 57
II. Das Erhabene 59
II. Pathos 61
IV. Das Wunderbare 63
V. Das Tragiſche 68
VI. Das Komiſche 75
VII. Humor (Allgemeine Betrachtung) 79

Siebente Abtheilung.

Allgemeine äſthetiſche Betrachtungen.

I. Stil 85
II. Humor (Charakteriſtik) 91
III. Kritik 99

Seite

IV. Malerei 103
a. Das hiſtoriſche Gemälde . . . . . —
b. Das Genrebild 106
c. Das Portrait 108
d. Die Landſchaft 109
V. Productivität 111
VI. Univerſalität 113

Achte Abtheilung.

Die Kunſt, ſchön zu leben 115

Zweites Buch.

Poetik.

Erſte Abtheilung.

Von der Dichtkunſt im Allgemeinen.

I. Poetik 131
II. Rückblick 134
III. Eintheilung 135

Zweite Abtheilung.

Lyriſche Poeſie.

I. Weſen der Lyrik 136
II. Lyriſche Dichtarten 140
a. Die Hymne . . . . . —
b. Die Ode 141
c. Das Lied 142
d. Die Elegie . . . . . —
e. Die Epiſtel 143
f. Das Lehrgedicht 144
g. Das Epigramm (Sinngedicht) 145
h. Die Satire . . . . . —

Seite

Dritte Abtheilung.
Dramatiſche Poeſie.

I. Vom Drama überhaupt 147
II. Die Tragödie 152
III. Das Schauſpiel 155
IV. Die Komödie 156
V. Die Oper 159

Vierte Abtheilung.
Epiſche Poeſie.

I. Charakteriſtik und Eintheilung 161
II. Begriffsbeſtimmungen 162
a. Die Epopöie . . . . . —
b. Das Epos 164
c. Der Roman . . . . . —
d. Die Novelle 168
e. Die poetiſche Erzählung 169
f. Die Ballade 170
g. Die Romanze . . . . . —
h. Das Märchen 171
i. Die Sage 172
k. Die Legende 173
l. Die Fabel . . . . . —
m. Die Parabel . . . . . —
n. Die Mythe 174